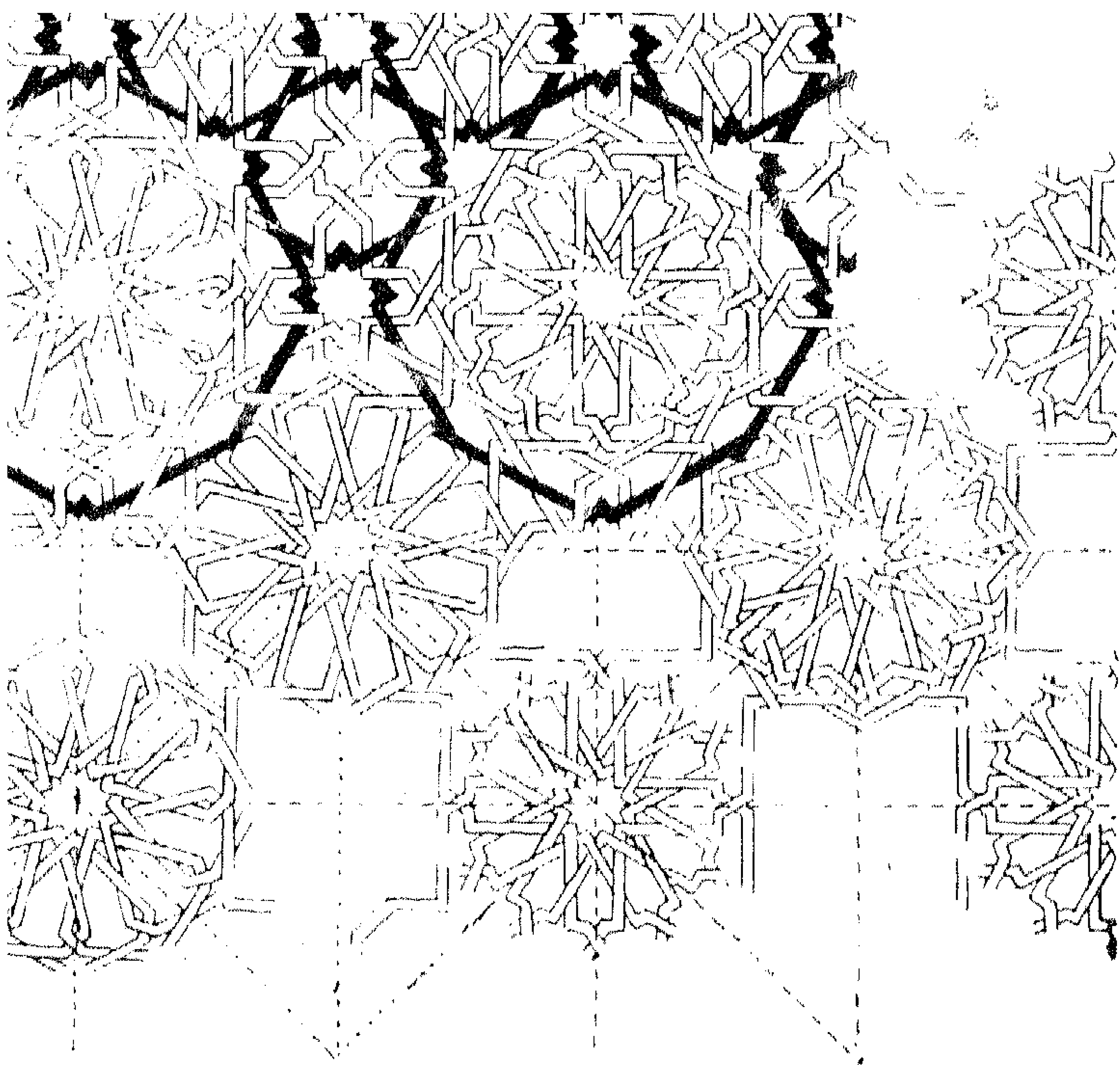


الفن الإسلامي في الأندلس

الزخرفة الهندسية

تأليف: باسيليو بابون مالدونادو
ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي
مراجعة: محمد حمزة الحداد

353

الفن الإسلامى فى الأندلس

١- "الزخرفة الهندسية"

البحث عن نظرية لأسلوب

تأليف

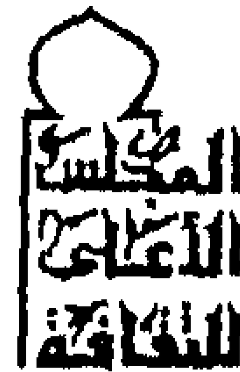
باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة

على إبراهيم منوفى

مراجعة

محمد حمزة الحدّاد



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٣٥٣
- الفن الإسلامى فى الأندلس (١)
الزخرفة الهندسية
- باسيليو بابون مالدونادو
- على إبراهيم منوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة عن الإسبانية لكتاب:

EL ARTE HIDPANO - MUDLMAN
EN SU DECORACION GEOMETRICA
una teotia para un estiolo

الصادر عن:

M.A.E
AGENCIA ESPANOLA DE COOPERA-
CION INTERNACIONAL
INSTITUTO DE COOPERACION CON
EL MUNDO ARABC
MADRID 1989

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel: 7352396 Fax: 7358084 E.Mail: asfour@onebox.com

تقديم

تحتل الفنون الإسلامية – ولا تزال – مكانة مرموقة بين الطرز الفنية التى عرفتها الحضارة الإنسانية عامة ؛ فقد استطاعت الفنون الإسلامية التى انتشرت فى أقطار عديدة من أقصى الشرق إلى أقصى المغرب أن تحقق لنفسها طرازًا فريدًا بين تلك الطرز، ويكفى للدلالة على مكانة ذلك الطراز وعلو كعبه أن نشير إلى أنه قد أثر تأثيرًا واضحًا فى الفنون الأوربية كما هو معروف .

وإذا كانت الفنون الإسلامية تمتاز بطرازها العام الذى لا يمكن أن تخطئه العين والذى يتسم فى ذات الوقت بطابع الوحدة الظاهرة التى لا مجال لإنكارها أو التشكك فيها ، إلا أنه قد انضوى تحت لوائه وتفرعت عنه عدة طرز محلية، لكل منها سمات خاصة وشخصية مستقلة يتميز بها فى قليل أو كثير عن بقية الأقطار الأخرى .

ولا يعنينا فى تلك الطرز الفرعية فى هذا المقام سوى الطراز الأندلسى الذى نشأ على أراضى شبه الجزيرة الأيبيرية وتطور بها، وتميز بسمات خاصة وشخصية مستقلة مرتبطًا فى ذلك بعوامل البيئة المحلية من جهة وبتاريخ الدول الإسلامية المتعاقبة من جهة ثانية، ورغم ذلك فإنه لم يفقد صلته بالطراز الإسلامى العام الذى هو فرع منه، أو بغيره من الطرز التى أثرت فيه أو أثر فيها .

ويمكن القول إن بذور هذا الطراز ظهرت منذ بداية عصر الإمارة الأموية ١٣٨ – ٣١٦ هـ/ ٧٥٥ – ٩٢٨م، ثم لم تلبث أن نمت وترعرعت إبان عصر الخلافة الأموية بقرطبة ٣١٦ – ٤٢٢ هـ / ٩٢٨ ١٠٣٠ م ، وتفتحت براعمها فى عصر ملوك الطوائف ٤٢٢ –٤٨٤ هـ/ ١٠٣٠ –١٠٩١ م ، وأثمرت فى عصر كل من دولتى المرابطين والموحدين ٤٩٥–٦٣٣هـ/ ١١٠١ – ١٢٣٥م، أما فى عصر دولة بنى الأحمر أو الدولة النصرية فى غرناطة ٦٣٦ – ٨٩٨ هـ / ١٢٣٨ – ١٤٩٢م فقد استكمل هذا الطراز نضارته ونضوجه وأصبح طرازًا زخرفيًا بحتًا فاق كل الحدود والتصورات، والنقوش الزخرفية بقصر الحمراء الأشهر خير شاهد على ذلك .

هذا وقد حرص علماؤنا المتخصصون من الأوربيين عامة والإسبان خاصة ومن نحا نحوهم من العلماء والباحثين العرب على دراسة نشأة هذا الطراز ومراحل تطوره المختلفة، وتحليل أصوله وإبراز سماته وخصائصه وأثره فى الفنون الأوربية والإسلامية الأخرى على حد سواء، وقدموا لنا فى هذا المجال أعمالاً لها قيمتها وأصالتها .

وحسبنا أن نشير إلى بعض علماء الجيل الأول من الرواد وهم : مانويل جومث مورينو، وريكاردو بلاسكت بوسكو، ورافائيل كاستيخون، وكامبس اى كاثورلا، وكارولس سارتوكاريراس، وخوسى رامون ميليدا، وإيلى لامبير تراس، وليوبولدرتوريس بلباس، وجورج مارسيه، والكابتن كريزول، وغيرهم .

ومن بين العلماء العرب حسبنا أن نشير إلى بعض الرواد وهم : أحمد فكرى وزكى محمد حسن ومحمد عبد العزيز مرزوق وفريد شافعى وجمال محرز وعبد الرحمن زكى وسعاد ماهرْ محمد وحسن الباشا وعفيف بهنسى ونادر العطار وسليمان مصطفى زبيس وعثمان عثمان إسماعيل ونجله العزى وغيرهم .

والكتاب الذى نقدمه اليوم للناطقين بلغة الضاد - سواء من المتخصصين أو من غيرهم من القراء - إنما يتعلق بدراسة تحليلية متعمقة لأحد مجالات الإبدا ع فى الطراز الأندلسى فى الفنون الإسلامية، وهو مجال الزخارف الهندسية، وهو من تأليف باسيليو بابون مالدونادو .

ويعد مالدونادو واحداً من كبار علماء الجيل الثانى فى إسبانيا الذين عكفوا على دراسة الفن الإسلامى فى الأندلس ، وقد ساهم ولا يزال فى دراسة الكثير من نواحى ذلك الفن حتى صار حجة راسخة فى هذا المضمار .

وحسبنا للدلالة على ذلك ، أن نشير إلى بعض أعماله المهمة ومنها : مذكرات حول حفائر مسجد الزهراء (١٩٦٦م)، والشرافات الزخرفية الأندلسية.(١٩٦٧م) ، والفن الطليطلى : الإسلامى والمدجن (١٩٧٣م)، ودراسات حول قصر الحمراء ، جزءان (١٩٧٥ ، ١٩٧٧م)، وتطلية مدينة العصور الوسطى (١٩٧٨) ، والكالادى إيناريس خلال العصور الوسطى (١٩٨٢م)، ووادى الحجارة خلال العصور الوسطى (١٩٨٤م)، والعمارة الإسلامية فى الأندلس (الجزء الأول- المياه) (١٩٩٠م)، والفن الإسلامى فى الأندلس:

١ – الزخرفة الهندسية (١٩٨٩ م).

٢– الزخرفة النباتية (١٩٩٠ م).

والحجرة الملكية للقديس دومنجو الغرناطي (١٩٩١م) ، والمدن الأندلسية (١٩٩٢م)، والعمارة العربية والمدجنة في أويليا (١٩٩٥)، وإسبانيا وتونس : الفن المعماري الإسلامي (١٩٩٦م) ، والعمارة الإسلامية في الأندلس (الجزء الثاني –المدن والقلاع) (١٩٩٩م).

فضلاً عن العديد من البحوث والدراسات في الدوريات والمجلات المختلفة ومنها: الأندلس، ومجلة الجمعية الإنسانية للمستشرقين، وكراسات الحمراء، وسقاراد، والقنطرة الأندلس الإسلامية، وكتالوج الفن المدجن، والأندلس الإسلامية .

ولا ننسى أن نشير كذلك إلى مشاركاته في العديد من الندوات والمؤتمرات ومن بينها أسبوع الثقافة العربية والإسلامية (١٩٨٠ م) ، والمؤتمر الدولي الثالث للفن المدجن (١٩٨٦ م)، وغير ذلك .

وقد أفردت مجلة القنطرة ملحقًا بمجلدها الثامن عشر الصادر في مدريد عام ١٩٩٧ م يتضمن ثبتًا بالبحوث والدراسات التي قام بها مالدونادو سواء كانت كتبًا أو بحوثًا حتى تلك التي لم تنشر بعد (أي حتى تاريخ صدور هذا الملحق).

ويعد كتاب مالدونادو بحق دراسة تحليلية مطولة للزخارف الهندسية في الطراز الأندلسي من حيث نشأتها ومراحل تطورها بدءًا من عصر الخلافة الأموية بقرطبة وانتهاءً بأبسط الأعمال المدجنة ذات الطابع الشعبي ، مع التركيز على وضع تلك الزخرفة على مدارها التاريخي الصحيح وإسكانها داخل العقل الغربي .

ولتحقيق هذا الهدف حرص مالدونادو على إبراز الأصول الكلاسيكية والبيزنطية التي كانت بمثابة الأرضية التي أسهمت في دفع عجلة الفنون الإسلامية عامة والزخرفة الهندسية منها خاصة، بل وصل الأمر إلى القول بأن هذه الأصول الكلاسيكية المشتركة كانت هي السبب الحقيقي والجوهري لتلك الوحدة الفنية التي تؤاخي بين الفن الإسلامي في المغرب والفن الإسلامي في المشرق .

ورغم ذلك لم يستطع مالدونادو أن يقلل من فرط إعجابه بالزخرفة الهندسية التي يتمثل فيها بحق الإبداع الإسلامي الحقيقي بل أنها تكاد تكون جماع الفن الإسلامي الأندلسي نفسه ، وأنها أعظم وأبدع الفنون الزخرفية في تاريخ الفن .

وعلى ذلك نحن نرى أن مالدونادو قد استوعب فى كتابه كلا المنهجين اللذين غلبا على دراسات غالبية المستشرقين والعلماء الغربيين ، والمنهج الأول يعد أكثر شيوعاً واستمراراً حيث انصرفت جهود هؤلاء وأولئك منذ القرن ١٩ م وحتى أوائل القرن ٢٠ م إلى البحث عن أصول الفن الإسلامى ومصادره فى جميع الفنون السابقة للإسلام والمعاصرة له .

ويكاد القارئ لجميع ما كتب من قبل هؤلاء أو أولئك ، ومنهم كتاب مالدونادو الذى نحن بصدده ، أن يذهب إلى ما ذهبوا إليه من أن الفن الإسلامى قد استمد معظم أصوله من الحضارات والفنون السابقة، وبخاصة الفنون الكلاسيكية والبيزنطية والساسانية، وغير ذلك ، وأنه نشأ أول ما نشأ على أيدى رجال الفنون الأجانب عليه .

والحق إن فى تحليل الموضوع على هذه الصورة غلو من جهة وتقصير من جهة أخرى ، أما الغلو فلأنه من المحقق أن البلاد التى فتحها العرب ، ومنها شبه الجزيرة الأيبيرية ، كانت تعانى وقت فتحها من أزمات سياسية واجتماعية شديدة ، وأن الفنون فيها كانت هى الأخرى تنوء، منذ فترة طويلة ، تحت عبء الاضمحلال والركود ، و لم يكن لرجال الفن فى تلك البلاد آنذاك سوق رائجة أو نشاط كبير ، وعلى ذلك فإن ما لقيه المسلمون فى تلك البلاد من مظاهر الفنون كان غالباً ما يقتصر على آثار مختلفة عن عصور سابقة أكثر منه استمراراً للنشاط الفنى .

وأما التقصير ، فلأن ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة ظاهرة لا ينفرد بها الفن الإسلامى بل هى ظاهرة عالمية أو فلنقل هى سنة الطبيعة الإنسانية ، فما من فن إلا واقتبس من آثار الفنون السابقة وما من فنان إلا وتلقن مبادئ فنه وصناعته من معلم من قبله، والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات ، بل إنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق كلما زادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الابتكار .

ونضيف على ما سبق فنقول أن هذا المنهج الأول كان يدفع أصحابه إلى المغالاة أحياناً أو باتخاذ الاستثناء قاعدة عامة أحياناً أخرى ، وفى ذلك انحراف كبير عن المنهج العلمى الأصيل كذلك فإن تمسك أصحاب هذا المنهج بنظرية الفراغ العربى قبل الإسلام دفعهم إلى القول بأن نصيب العرب فى قيام الفنون الإسلامية كان روحياً فقط ومن الصعب تحديده، ولكنه يتلخص فى أنهم جمعوا شتى الأساليب الفنية القديمة

وطبعوها بطابع دينهم الجديد وأنشأوا فنًا إسلاميًا متميزًا عن غيره من الفنون .

والحق أن تلك النظرية باتت هى الأخرى ضعيفة بفضل الاكتشافات الأثرية التى عُثر عليها فى الجزيرة العربية، ولاشك أن استكمال الحفائر الأثرية فى العديد من مناطق الجزيرة العربية سوف يسفر عن نتائج مهمة إيجابية للغاية وفيما إذا كانت الجزيرة العربية هى المصدر الأول للفنون الإسلامية أم لا ؟؟

أما المنهج الثانى فقد ظهر منذ الربع الثانى من القرن ٢٠ م ، ويرمى هذا المنهج إلى العناية بالبحث فى مقومات الفنون والشخصيات رجال الفن أو على الأصح فهو يرمى إلى الموازنة بين مصادر الفن ومقوماته ، فللمصادر أهميتها ، ما فى ذلك شك ، ولكن للمقومات الشخصية أهميتها كذلك ، بل إن المقومات غالبًا ما تفوق المصادر أهمية ، وغالبًا ما تتلاشى هذه وراء الستار الذى يدليه عليها الفن الجديد ، وكما أن المرء بشخصه لا بعصبه فالفن قيمته فى ذاته لا فى منبته ، ويقاس الفنان بعمله وفنه لا بمعلمه ومدرسته ، وأهمية المصادر هى فى الدلالة خاصة علة قوة الفن أو ضعفه ، ولكنها لا تبخس من قيمة الفنان الذى اقتبس منها .

وقد سبق القول أن مالدونادو لم يهمل هذا المنهج العلمى الجديد رغم حرصه على إبراز الأصول الكلاسيكية والبيزنطية .

وسيقابل القارئ لهذا الكتاب كثيرًا من الأدلة والآراء التى ساقها مالدونادو التى تؤكد حرصه فى ذات الوقت على إبراز مقومات الفنون الإسلامية الأندلسية عامة وفن الزخرفة الهندسية وإبراز سماتها الخاصة وشخصيتها المستقلة المتفردة بل وشخصية الفنانين الذين أبدعوها خاصة.

وهذا وقد روعى أن تكون الترجمة مطابقة للأصل ، محققة لكلا المنهجين ولجميع المعانى التى ضمنها المؤلف فقرات كتابه ، فقرة فقرة ، ولم نشأ أن نثقل الكتاب بالحواشى أو نصحح بعض الآراء التى لا نوافق المؤلف عليها ؛ إذ أننا نعتقد أن مثل هذا الموضوع يتطلب بحوثًا مطولة وأن ظهور الكتاب باللغة العربية فى الثوب الذى أراد له المؤلف ، سيكون حافزًا للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية على نشر بحوثهم وتنشيط الحركة العلمية فى هذا المجال ، وهذا هو الغرض الذى نوحى إليه وننشده .

وعن مراجع تلك الدراسة المهمة ، يمكن القول إن مالدونادو قد اعتمد على غالبية

المراجع الرئيسية التى يعول عليها كل من يتصدى لدراسة العمارة والفنون والزخارف الإسلامية عامة وفى الغرب الإسلامى خاصة سواء كانت كتبًا عامة أو متخصصة أو بحوثًا فى المجلات والدوريات العلمية المتعددة فضلاً عن بعض المراجع المتعلقة بالآثار والفنون السابقة على العصر الإسلامى ولا سيما الآثار والفنون الرومانية والبيزنطية والقبطية والفيزيقوطية؛ فبالإضافة إلى دراسات العلماء من جيل الرواد السابق الإشارة إليهم ، تقابلنا دراسات العديد من العلماء ومنهم : هاملتون ، وهل وجرابار ، وهرتزفلد، وفلورى، وديماند ، وجاييه ، وفيت ، واردمان ، وجوسلين وسافيناك ، وبترسون، وبوب، وجولفن، وحابرييل، وماير، وميجون ماسلادين، وواينتنجهاوز، ومونريه دى فيلارد، ورايس، وكونل، وشميدت، وموريتز ، وشلومبرجر، وايكوشار، وأصلان ابا، وايفرت، وكلاوس برش، ومارجريت فان برشم ، وديفردن ، وليزين ، وماسلو ، ومونيه ، ودى بيليه ، وميليدا (الفن الإسبانى إبان العصر الرومانى) وغيرهم .

فضلاً عن بعض دراسات العلماء العرب المنشورة باللغة الفرنسية أو الإسبانية لكل من جمال محرز، وسليمان مصطفى زبيس، ورشيد بوروبيه، وأحمد عبد الرازق ، ورغم ذلك فإنه يؤخذ على مالدونادو أنه لم يرجع إلى المراجع العربية بصفة عامة مع مالها من أهمية كبيرة بالنسبة لموضوع الكتاب والنتائج التى انتهى إليها مؤلفه ، وهو الأمر الذى يطرح قضية مهمة تتعلق بضرورة ترجمة المؤلفات والبحوث العربية إلى اللغات الأوربية وغيرها ، وما لذلك من أهمية كبيرة بالنسبة للعلماء الغربيين المتخصصين فى هذا المجال.

ومن أهم الدوريات والمجلات التى يرجع إليها مالدونالدو كل من : الأندلس سومر ، والفن الإسلامى (ارس اسلاميكا) ، والفن الشرقى (ارس اورينتال) والفن الإسبانى (ارس هيسبانو)، ومجلة الدراسات الإسلامية ، والفنون الآسيوية ، وهسبريس ، سوريا ، ومجلة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية لندن ، والأرشيف الإسبانى للفن والآثار ، ومجلة الأكاديمية الملكية للتاريخ ، ومجلة الآثار الجزائرية، وغير ذلك .

أما أهم الكتب التى عول عليها فى دراسة الزخارف الهندسية ، فهى كل من :

كتاب بورجوان الموسوم بـ " عناصر الفن العربى : الخطوط المتشابكة " باريس ١٨٧٩ ، وكتاب بريس دافين الموسوم بـ " الزخرفة العربية " وكتاب كابتن كريزول العمارة الإسلامية المبكرة .

وكتاب مورينو وبريتو بينس الموسوم " التشبيكة : الزخرفة الهندسية الإسلامية ، وكتاب بريتو بيبس الموسوم بـ : فن الزخارف المشبكة " وكتاب هانكن الموسوم بـ " رسوم الأشكال الهندسية فى الفن العربى " وبحث ديماند الموسوم بـ " دراسات فى الزخارف الإسلامية " المنشور فى مجلة ارس اسلاميكا (الفن الإسلامى) ، المجلد الرابع ، (١٩٣٧) ، ص ٢٩٣ - ٣٣٧ .

والحق أن مالدونادو قد أغفل الكثير من الدراسات والبحوث المتعلقة بالزخارف الإسلامية عامة والزخارف الهندسية خاصة ويكفى مراجعة ما ورد من مؤلفات ودراسات فى الجزء المتعلق بالزخرفة فى ببليوجرافيا الكابتن كريزول وملاحقها للتأكد من ذلك .

ومهما يكن من أمر فإن الشيء الثابت والمعروف أن الفن الإسلامى يعد فنًا زخرفيًا فى المقام الأول ، حيث كان الفنان المسلم يفرط فى استعمال الزخارف إفراطًا كبيرًا ويحرص على تغطية المساحات بها كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً .

وفى مجال الزخارف الهندسية بلغ الفن الإسلامى مرتبة يكاد لا يدانيه فيها أى فن آخر ، حيث بعث فيها الفنان المسلم روحًا جديدة فبدت فى ثوب من الجمال الفنى لم يكن لها من قبل وهاهو الكابتن كريزول ، الذى عوّل عليه مالدونادو كثيرًا فيما يتعلق بالأصول الكلاسيكية للزخارف الإسلامية ، يعترف قائلاً " إن الزخارف الهندسية كانت معروفة فى العصر الرومانى غير أن استعمالها كان محدودًا ، فضلاً عن أن رسوماتها كانت تدل على فقر فى الخيال وتطورت هذه الزخارف تطورًا عظيمًا فى الفن الإسلامى"

وفيما يلى نورد النص الإنجليزى للكابتن كريزول وهو :

Geometrical ornament was known in Roman Times, but its use was

Restricted and the designs show a poverty of imagination, its full development belongs to the art of Islam "

(كريزول ، العمارة الإسلامية المبكرة ، جـ ١ ، ص ١٣٩ ، مختصر العمارة الإسلامية المبكرة ، ص ٧٥)

وشمل هذا التطور جميع الأشكال المعروفة مبسطة كانت أو مركبة متداخلة أو متشابكة وأصبحت تتمثل فيها كل أصول الجمال الفنى من تكرار وتنوع وتشعب ، بل ويعد الفن الإسلامى هو الوحيد الذى اختص بنوع الزخارف الهندسية التى اصطلح على تسميتها بالأطباق النجمية **(Star Pattern)** وهذا النوع لا فضل لأحد فى ابتكاره وتطويره سوى الفنانين المسلمين ، ولقد أعجب الفنانون الغربيون بهذه الزخارف الهندسية الإسلامية ، وقلدها بعضهم بل وسبق هذا التقليد دراسة لها إذ وصلت إلينا كراسات لبعض الفنانين والمصورين ومنهم ليوناردو دافنشى بها نماذج لتلك الزخارف الهندسية حتى يروى أنه كان يقضى ساعات طويلة لرسمها .

كذلك استخدم الفنان المسلم أسسًا بنائية لتشكيل الوحدات الزخرفية الهندسية ومنها أسلوب الحذف والإضافة مع شغل كل فراغ التكوين وأسلوب التشكيل بالاستيحاء، وأسلوب التشكيل بتقاطع شكل منتظم متكرر، وأسلوب التشكيل بتحليل شكل هندسى من الداخل، وغير ذلك .

وإذا كان مالدونادو قد أنكر معرفة الفنانين المسلمين للحساب من جهة وأنه لم تصل إلى أيدينا كتب إسلامية تعالج موضوع الزخرفة الهندسية من جهة ثانية ، إلا أن ذلك القول ليس صحيحًا فالتراث العربى زاخر بالعديد من إسهامات العلماء المسلمين فى مختلف المعارف والفنون ومنها الرياضيات والهندسة ، ولا يزال أكثر هذا التراث مخطوطًا لم ير النور بعد .

وحسبنا أن نشير فى هذا المقام ، على سبيل المثال وليس الحصر ، إلى مؤلفات أبى الوفا البوخارنى (ت ٣٨٧ هـ / ٩٩٧ م) ومنها " رسالة فيما يحتاج إليه الصانع من أعمال الهندسة " مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم (٣١٠٢٤ عمومية) (٢٦٠ رياضة) ومنها " رسالة فيما يحتاج إليه العمال والكتاب " مخطوطة بمكتبة جامعة الكويت (فهرس برلين ٢٥٠٨)

كذلك لا تفوتنا الإشارة إلى براعة المعماريين والفنانين المسلمين ونجاحهم فى حل مشاكل الهندسة الوصفية وليس أدل على ذلك من تلك المجموعات المتنوعة الأشكال من المقرنصات (المقربصات فى مصطلح الغرب الإسلامى) ذات الأحجام المختلفة سواء فى الداخل أو الخارج ، وسواء كانت تستعمل كعنصر زخرفى بحت أو تجمع بين الغاية البنائية المعمارية والغرض الزخرفى الجمالى معًا ولدينا نماذج باقية من هذه وتلك

تتحدى قدرة المهندسين والمعماريين فى العصر الحديث ، إذ تجعل الواحد منهم يشعر بالإرهاق الذهنى الشديد عندما يحاول تصور علاقة مقرنصة بما يعلوها ويجاورها ويأتى تحتها وما يصحبها ويتخللها من تجويفات ودلايات وبراقع وغيرها ، وكذلك عندما يحاول المهندس الحديث وضع رسوم هندسية لها من مساقط أفقية ورأسية، فضلاً عن الوقت الطويل الذى درس العلوم الهندسية على أحدث النظم فكيف بالمهندس القديم الذى تصورها ووضع تصميمها ثم قام على تنفيذها ؟

إن ذلك يدعونا إلى الاعتقاد بأن مثل تلك المعضلات الهندسية كانت تعدلها رسوم تفصيلية واضحة تساعد على تصورها وتنفيذها ، إذ يكاد يكون من المستحيل عمل تلك المقرنصات بغير رسوم تعدلها وتصورها بطريقة ما.

وقبل أن أضع القلم لا بد من أن أشيد بالمجهود الفائق الذى بذله أخى وصديقى الجليل الدكتور/على إبراهيم على منوفى أستاذ اللغة الإسبانية بجامعتى الأزهر الشريف والملك سعود فى نقل هذا الكتاب المهم وترجمته إلى اللغة العربية ، وليس هذا جديد على الدكتور على فهو صاحب باع طويل ، إذ ساهم فى ترجمة الكثير من الكتب الإسبانية إلى اللغة العربية أدبية كانت أم تاريخية، نشر بعضها ولا يزال بعضها الآخر قيد النشر، وهو اليوم يضيف جانبًا ثالثًا مهمًا وهو الجانب المتعلق بالحضارة الإسلامية فى إسبانيا (العمارة والفنون والإسلامية) ، وسوف تشهد الأعوام القليلة المقبلة - بمشيئة الله تعالى - مزيداً من التعاون المثمر بيننا من أجل إخراج المكتبة الأندلسية المصرية فى كل ما يتعلق بمجالات الآثار الإسلامية من عمارة وفنون وزخرفة والتأثيرات الفنية فى الشرق والغرب على السواء فضلاً عن عمارة المدن وخططها وأرباحها المختلفة .

والله يوفقنا جميعًا إلى ما فيه الخير لأمتنا التى كانت خير أمة أخرجت للناس .

دكتور / محمد حمزة إسماعيل الحداد

أستاذ الآثار الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

مدخل

INTRODUCCION

عندما يقرأ البعض العنوان الجانبي لهذا الكتاب ، البحث عن نظرية لأسلوب ،سوف يقول بأن الفن الإسلامي في الأندلس مفعم بالنظريات ، وهذا صحيح ؛ غير أننا لم ننظر إليه أبدا من زاوية الزخرفة الهندسية التي تعتبر أوسع ميادينه ، والتي نجد فيها الإبداع الإسلامي الحقيقي ، وفي هذا المقام تطوف برأسي عبارة قالها السيد / مانويل جومث مورينو **M.Gomez. Moreno**، وهي أنه "من المستحيل أن ننقل فكرة عن التأثير البصري للتكوينات الهندسية الإسلامية وليس أمامنا إلا الاستمتاع بها" ؛ وحتى نستمتع بها يجب أن نرسمها وعند تنفيذ الرسم تتحولّ إلى علم ، وهنا نُبرز أعظم ما في الفن الإسلامي في الأندلس ، وانسجام تطوره لدرجة لم يستوعبها الغربيوّن .

سنحاول هنا العثور على مهد الفن الإسلامي الأندلسي ، وأن نتعمق في مراحله الطويلة التي تمخّضت عن أعظم وأبدع الفنون الزخرفية في تاريخ الفن ، وأداء هذه المهمة في طريق دراسة الزخرفة الهندسية لا يمكن النظر إليه على أنه أحد فصول الفن الإسلامي في الأندلس فحسب ، بل إنني أريد أن أقول إنها تكاد تكون جماع الفن الإسلامي الأندلسي نفسه ، ولنخرج من باب الأقوال إلى تسجيل الوقائع: تحمل الزخرفة الهندسية لواء الغلبة بالمقارنة بالزخرفتين النباتية والكتابية ، وفوق ذلك فهاتان الأخيرتان تخدمانها .

وماذا عن العمارة ؟ لقد كان لها نقاط ذروتها في قرطبة خلال عصري الإمارة والخلافة وأثناء عصر الموحدين وفي غرناطة الناصرية ؛ العمارة إذن هي بمثابة سلسلة حلقات وفراغات ذات أصول كلاسيكية وبيزنطية ، وتترابط هذه الوحدات وتلك الفراغات ، على مدى العصور الإسلامية ، مع التؤدة التي عليها فنان الزخارف الهندسية عندما يقوم بإبداع أشكاله ، والعمارة الإسلامية في الأندلس ترجع في أساسها إلى الكلاسيكية والبيزنطية غير أنها تُلبسها أشكالا تتسم بالديناميكية والإثارة حيث تجلت

بوضوح عبقرية المبدع الإسلامى فى الأندلس .

والقيام بتحليل مسار الزخرفة الهندسية من خلال الوحدات والتكوينات الزخرفية ، دون التقليل من شأن الزخرفة النباتية والزخرفة الكتابية ، إنما هو نوع من محاولة بلوغ أو إيضاح مفهوم الأسلوب الأندلسىّ الإسلامى ، إنها محاولة لتحرير هذا الفن من كلاشيهات "المجرّد" و"الأرابيسك" ، وهدف هذه المحاولة هو فى نهاية المطاف ربط الأشكال الإسلامية بتلك التابعة لأساليب سابقة عليها ، وإذا ما كانت هناك فى الفن المعمارى -على سبيل التعميم- بعض جرعات من الفن القديم والفن البيزنطى فإن من المناسب أن ننظر بفضول إلى هذه الأرضية الكلاسيكية لنرى فيما إذا كانت تسهم فى دفع عجلة الزخرفة الهندسية بشكل ما .

ظهرت ، فى باب الزخرفة الهندسية ، دراسات جزئية على جانب كبير من الأهمية ؛ فقد قام بورجوان **Borgoin** فى كتابه – **Le elements del' arte arabe : le trait de entrelacs** (باريس **1879**) الخطوط المتشابكة، بتحليل الأنماط والتكوينات الهندسية المأخوذة فى معظمها من المبانى الإسلامية فى المشرق ، ورأى فى بعضها وجود علاقة مع الفنون الكلاسيكية . أما بريس دافين **Prisse d' Avennes** فقد ألف كتابا هاما بعنوان **La decoration arabe** [الزخرفة العربية] ويمكن أن نجد فى ذلك العمل العديد من التكوينات الهندسية المشرقية والملونة فى معظمها ، هناك أيضا كريزول **Creswell** الذى يشرح فى كتابه **Early Muslim Architectuse** (العمارة الإسلامية المبكرة) التكوينات الهندسية التى ترجع إلى العصور الأولى للإسلام وأصولها الكلاسيكية والبيزنطية .

غير أن السيد/مانويل جومث مورينو هو الذى بدأ ذلك النوع من الدراسات فى إسبانيا، وقد تزامن ذلك مع الفترة التى بدأ فيها العمل بفعالية ودقة حتى يأخذ الفن الأندلسى أبعاده وأوضاعه الحقيقة على أنه تخصص فريد فى الإطار العام للفن، يبدأ جومث مورينو بالإشارة إلى عالمية – وربما الانتساب إلى حوض البحر المتوسط وهذا هو الأدق- الزخرفة الهندسية الإسلامية . ويرى هذا العالم الأثارى الشهير ، الذى نَنْتَسِبُ له جميعا ، والمُولَع بغرناطة الزيريين والناصريين ، أنه لكى ندلف إلى عمق التكوينات الهندسية المعقدة الموجوده فى قصر الحمراء لابد من البحث عن صلات سابقة على العصر الإسلامى.

وبهذه الطريقة وضع مشروع التعاون بينه وبين المهندس والمستعرب بريتو بييس

Prieto Vives؛ ويهدف ذلك المشروع لدراسة الزخرفة الهندسية ، وهى مهمة أصبحت حقيقة تحت عنوان " **El Lazo. Decoracion Musulmana Geometrica 1921** التشبيكة: الزخرفة الهندسية الإسلامية" لكنه كتاب لم ينته ، وفى إطار هذا الجهد الذى بدأ بـ "التشبيكة **El Lazo**" نجد أن جومث مورينو يجمع العديد من المواد المصورة للأعمال القديمة واليونانية والرومانية والبيزنطية والمسيحية والقوطية وكذلك أنماطا مشرقية قديمة ، ولهذا الجزء من العمل الذى بدأ أهمية كبرى ، فلقد اهتم بريتوبيبس بالحساب كما أن المعرفة العميقة بالموضوع يُرى أثرها فى "**El Lazo**" وهو موضوع عالجه مسبقًا فى (**El Arte de la laceria**) فن الزخارف المشبكة - **1904** م . كما درسه فى أبحاث أخرى تالية .

ظهرت فى الآونة الأخيرة كتابات للردّ على هؤلاء الذين انتقدوا -ذات يوم- المنهج الذى سار عليه بريتوبيبس قائلين بأنه استخدم رموزا وصيغًا وأرقاما غير معروفة فى تلك الفترة التاريخية ، وجعلها وسيلة لدراسة الوثائق المرسومة خلال العصور الوسطى، ومما لا شك فيه أنه من خلال ذلك المنهج تم التوصل إلى بيانات فنية كانت مجهولة حتى ذلك الحين .

وأمام هذه المعرفة التى عليها بريتوبيس نفهم أنه تم وضع الفنانين المسلمين ومنهجهم الفنّى فى الإطار التاريخى ، غير أننا -بالطبع- ننكر معرفتهم بالحساب على الدرجة التى كان عليها بريتوبيس فى عصره ، وأريد أن أقول بأن تلك المهمّة فى فهم التشبيكات من خلال طرائق الفن قد بدأت فقط مع كتاب "**El Lazo**" غير أنها لم تكتمل ، وهذا ما كان يؤلم جومث مورينو نفسه الذى نطق بهذه الشكوى الشفوقة "كنت أعرف بأننى لم أدرس التشبيكات الموجودة فى قصر الحمراء وهذا خطأ منىّ".

وقفت نظرية جومث مورينو – التى خمّنها ولم يقم بالتدليل عليها وتطويرها – إلى جوار المنهج الرياضى لبريتوبيس ، وهذه النظرية تضع مهارة الفنان المسلم فى الاعتبار ، وهى ممارسة استمر عليها الرياضى الذى وجد نفسه مشدودا للمراحل الفنية ذات الأصول الكلاسيكية ، وهى مراحل تدفعه إلى الإبداع الجديد ، وإذا لم يكن الأمر غير ذلك لانعدمت العلاقة الوطيدة بين العمل الفنى والتاريخ ، ولتناسينا ذلك العالم المعقد المليء بالعلاقات والتأثيرات ، والعبقريات والانتحال ، والتطوّر والجمود.

لم تصل إلى أيدينا كتب إسلامية تعالج موضوع الزخرفة الهندسية ، غير أن كثرة

الأعمال الفنية هي عوض عن ذلك ، ولهذا كان من الضروري جمعها ومضاهاتها وتبويبها وتقديمها من خلال دراسة شاملة ومعرفة تطور الزخرفة الهندسية ابتداء من عصر الخلافة القرطبية وانتهاء بأبسط الأعمال المدجّنة ذات الطابع الشعبي.

هذا هو مقصدنا الذى يتمثل فى إحياء ذلك العصر الصعب الذى حاول أثناءه بعض من كبار رجالات العلم تحمّل المهمة الصعبة في وضع الزخرفة الهندسية الإسلامية فى مدارها التاريخي وإسكانها داخل العقل الغربيّ.

ومما لا شك فيه أن هذا طريق طويل وعريض جرت فيه العُصَارة القديمة ، وما نريد أن نؤكده هنا هو أن الفن الإسلامى فى الأندلس له صلة بالفن القديم ، في أن تلك الصلات لم تنقطع ذات يوم أبدا ، وإذا ما نظرنا إلى الأمر على هذا النحو فإن الإسهام الفنى للمسلين سيتجاوز الدائرة التى يُنظر إليه فيها من منظور "المجرد" و"الأرابيسك" ليكون واحدة من المراحل الطويلة للرسم التى بدأت فى فجر الثقافتين اليونانية والرومانية، وهذا أمر بديهي؛ ولو كان غير ذلك فكيف لنا أن نفهم الفن العربى ونعرف شيئًا عن ماهيته ومضمونه " هيا بنا لنغادر -ولو للحظات- الأطر التى وضعها التاريخ : عندئذ يصبح الفن الإسلامى وقد فقد توازنه دون وجود نقاط رئيسية تمسك به ، كما سنجد أنفسنا أمام فن يتسمّ بانسجامه الضخم، وحتى نمد يد العون لذلك الفن ، هناك روما وبيزنطة، أى أن القديم ، فوق أنه يمثل نقطة البداية ، سوف يكون أحد نقاط الارتكاز الرئيسية ، وسوف يكون الفن فى قرطبة الخلافة نُدْبَةً أضيفت إليها السمات الإسلامية فى إطار الفنون القديمة فى حوض البحر الأبيض المتوسط، ويصبح الفن الإسلامى أكثر أصالة فى قصر الحمراء فى عهد الناصريين، وعلى أساس هذه القاعدة البسيطة يكون الفن خلال عصر الخلافة الأموية فى دمشق أقل إسلامية فنيا – نظرا لقربه من المصادر القديمة – من العصر العباسى أو العصر الفاطمى ، وهذه الأخيرة تعتبر مراحل أسلوبية تتميز بأشكالها الأصلية .

ولما كان العالم الإسلامى ، مجتمعا ، يقوم على أساس من الأفكار والمبادئ الدينية المتلاحمة مع بعضها البعض فإننا لا نباعد الزخرفة الهندسية الإسلامية فى المشرق عن اعتباراتنا ، وعلى أساس ما يتوفر لدينا من وثائق نرفض أن نرى الفن الزخرفى الإسلامى فى شبه الجزيرة الأيبيرية على أنه فرع من الزخرفة الإسلامية فى المشرق ليس إلا .

إن الأخذ بذلك الافتراض يعنى أننا نرفض مكّونًا أساسيًا لدينا وهو خصوبة خيالنا وقدرتنا الكبيرة على الإبداع التى تتجلى فى سيطرتنا على أدوات الفنون التشكيلية؛ إننا نقبل بأن الأعمال الفنية هى ميراث قدم إلينا من المشرق ، غير أننا إذا ما وقفنا على ما فى قصر الحمراء فما علينا إلا أن نعترف أن أغلب السياق الفنى فيه يفلت من مجرد وجود صلة مباشرة بالمشرق .

ولما وقفنا طويلا عند الفكرة القديمة القائلة بأن كل ما هو إسلامى فى المغرب يتسم بالمشرقية ذلك أنه مرتبط بالعرب لم نسأل عن السبب الحقيقى والجوهرى لهذه الوحدة التى تؤاخى بين الفن الإسلامى فى المشرق والفن الإسلامى فى المغرب ، وهل ذلك السبب هو الأصول الكلاسيكية المشتركة ، وبعد أن قام مارسيه **Marcais** برسم أجزاء كبيرة من الزخرفة الأثرية الإسلامية وأصبح على أعتاب فك طلاسم جمالية الزخرفة الهندسية ، وأخذ يكتب عن ضرورة الكشف عن الأنظمة السرّية التى دفعت الفنانين للقيام بتنفيذ هذه التكوينات المتناسقة والدقيقة والمحددة والجميلة ، ولو استطاع العلامة الفرنسى العثور على هذه المفاتيح لكان قد توصل بالفعل لإيجاد الفوارق الجوهرية بين الفن الإسلامى فى المشرق والفن الإسلامى فى المغرب بغض النظر عن وجود جمالية إسلامية مشتركة .

لقد آن الأوان لنسأل أنفسنا فيما إذا كان العالم الإسلامى هو الذى اكتشف " القديم"كَمَعين لا ينضب ، لاستخراج الحلول وتقديم المبادرات الفنية ، أو أن ثقافة البحر المتوسط كانت مكوِّنا منطقيا فى الحضارة العربية على أساس الاستمرارية فى الزمان والمكان ، هذا الافتراض الأخير تتضح ملامحه فى مرحلة تكوين الفن الإسلامى فى الأندلس ، فقد كان الفنانون فى عصر الخلافة فى قرطبة – مثلما كان عليه الحال فى عصر الخلافة الأموية فى دمشق – من أبناء البلاد الأصليين ومن المستعربين فى قرطبة، عمل هؤلاء جميعهم فى خدمة المُلاّك الجدُدُ .

وإذا ما بدا ظاهريا أن هذه الاستمرارية – أو هذا الالتزام بالفن القديم – فى عهد الخلافة الأموية فى دمشق تسير بشكل اعتبارى ، ذلك أن الهيلينية فى المشرق قد ازدهرت من خلال مدارس كانت لا تزال لها فعاليتها مع بداية العصر الإمبراطورى الإسلامى الجديد ، فقد كان على العرب فى قرطبة أن يتجاوزوا التخلف الفنى الذى خلّفه القوط فى شبه الجزيرة الأيبيرية ؛ وعلى هذا وضعت الخلافة القرطبية الثقافة

القديمة نصب عينيها وقد استحثتها بيزنطة على ذلك ، وقد كان الوعى الكامل لدى الخلافة فى قرطبة ، بدورها فى الهيمنة ، هو الذى أدى إلى هذه الاستمرارية والتواصل مع الفن القديم فى هذه البقعة النائية فى حوض المتوسط ، أما الخبرة القرطبية التى اتسمت بعدم استقرارها وإثارتها للحيرة ، فسرعان ما تمخضت عن المشرقية ذات الطابع الإسلامى ؛ ولم يكن غريبا أن تكون الخلافة الإسلامية فى المشرق مركز جذب أيديولوجى ودينى . غير أن هذه الجرعة المشرقية الكبيرة هى فى ميدان الفن اسمية وعاطفية ، بعد أن تنتهى أثار النظرة الأولى . وسوف أقوم فى هذا العمل بإثبات ذلك.

أليس من الممكن -يمكن أن نفكّر هكذا - أن يكون الفن الدمشقى المترع بما هو رومانى وبيزنطى قد دخل إلى قرطبة الإمارة - القرنين الثامن والتاسع الميلاديين - عبر مسالك نجهلها نحن وزودها بأصول الفن القديم التى نلاحظها على الفن فى عصر الخلافة والمتمثل فى المسجد الجامع فى قرطبة وأطلال مدينة الزهراء"؟ غير أن قرطبة الإمارة ترد على السؤال بصمت كامل، كيف نفسر إذن أنه عند إجراء الحفائر فى الجامع الكبير بمدينة الزهراء التى جرت عام **942** م تظهر شرافة مزخرفة تكاد تكون صورة طبق الأصل لشرافات عثر عليها فى القلعة الأموية خربة المفجر بالقرب من أريحا؟ ألم يكن الأمر هو أن القرطبيين - الذين يضعون عيونهم على الفن القديم ، وهذا أمر بديهى وغير قابل للجدل - أخذوا ينظرون أيضا إلى الخلافة الأموية فى دمشق التى زالت دولتها منذ قرنين من الزمان ؟ ورغم أن الأمر قد يكون على هذا النحو فإن الفن الأموى فى دمشق قد أسهم ومعه التأثير البيزنطى المباشر وكذا المستعربين فى دعم أواصر القاعدة ذات الأصول القديمة التى ازدهر عليها فننا فى قرطبة الخلافة.

وأيا كان الموقف فإن القفزة الواضحة للفن الإسلامى فى الأندلس خلال عصر الخلافة القرطبية (القرن العاشر) ونسبها إلى توفيقية تتسم بثراء لا نظير له ، ووصفها بأنها تعتمد على الميراث القديم وتعتمد على الإسهامات العربية القادمة من المشرق ، والتى شاركت فيها بيزنطة بدور البطولة فى مسارها الجديد ، فذلك ، فى رأيى ، سوف يقودنا إلى أن نتوقف عند نقطة تقول بأن العرب ، خلال القرن العاشر الميلادى - ورغم موقف المستعربين كحَمَلة أشكال الفن القديم - كانوا يكتشفون الفن القديم كمصدر للإلهام لا ينضب معينه .

وفى الوقت الذى نمّد فيه الجسور بين العصر القديم والعصور الوسطى فإننا

نكتشف القديم ، وأول هذه المسلمات البديهية هو وجود أقلية مثقفة لازالت تعيش فى مرفأ التقاليد الكلاسيكية ؛ أما ثانيها فيقوم على أن العرب كانوا يقيمون قصورهم ومساجدهم بالقرب من المبانى الرومانية القديمة وقد ازدانت بالفسيفساء والنقوش البارزة والغائرة وامتلأت بالتوابيت وقواعد الأعمدة وتيجانها . وتم تعلم الدرس جيداً منذ هذه اللحظة ، ولن ينسى الفن الإسلامى فى الأندلس هذا الدرس أبدا طوال سيرته ، وإلا فكيف يمكن تفسير وجود أشكال هندسية من الفسيفساء الرومانية وراء التشبيكات القائمة فى قصر الحمراء ؟

لقد وجد الفن القديم نفسه مجبرا على السير فى قنوات جديدة ذلك أن الأشكال الزخرفية التى تم اكتشافها -أو رصدها - فى المحيط الواسع للفن القديم -لابد أن ترضى أذواق المجتمع الجديد وهو المجتمع الإسلامى الذى كان يشعر بابتعاده - إن لم نقل أنه على النقيض - عن مركز الجاذبية الغربى رغم شغفه بالدوران فى فلك حضارات أكثر تقدما .

هذا هو السبب ، والذى بدونه -الاختلاف عن الكلاسيكية - لكان الفنانون فى الأندلس قد قاموا بزخرفة الحوائط والأرضيات والأسقف مستخدمين نفس الوحدات الفنية ، أو أن الفراغات الداخلية سوف يتم إثراؤها بالكثير من مكونات تلك الوحدات والتكوينات ، ويجعلون من الوفرة والثراء قاعدة لحسن الذوق ، إنه لَسبب قوى جعل الخطوط الهندسية، التى تتسم بالانسجام والدقة فى العمارة الرومانية والبيزنطية، تعيش حياة جديدة من خلال الأضلاع المتقاطعة للقباب العظيمة فى المسجد الجامع بقرطبة . وهو نفس السبب الذى جعل الخطوط الرومانية أو القرطبية - مُتَخَفِّية فى شكل العقود ذات الفصوص - تحتل مساحات ضخمة من ذلك المسجد .

لقد أضحت العمارة القديمة وقد تخلّت عن انغلاقها وثقلها ، وتم وضع الخطوط والاتجاهات الخاصة بمفهوم معمارى جديد ألا وهو العمارة - الزخرفة"، غير أن هذا المفهوم لا يلغى الحيوية التى تتسم بها الفراغات المعمارية فى الفن الأندلسى ؛ قلنا قبل ذلك إن الفن الإسلامى يجمع ويشكلّ الفراغات القديمة والبيزنطية باقتدار، ويأتى إلينا بمفاهيم جديدة تتعلق بالفراغ : ها هو مسجد قرطبة وها هى **قصور قمارش Comares** وها هى سباع قصر الحمراء .

يعتبر العنصر المعمارى - خلا العصر الإسلامى - نوعا من اتخاذ نهج المبانى

القديمة وأقلمتها على أسس ومؤسسات جديدة ذات طابع اجتماعى – دينى ، وما يميز هذه التجربة الجديدة هو قانون الانسجام الذى ينظم عمليّة الربط بين العناصر المعمارية والوحدات الزخرفية القديمة .

وفيما يتعلق بالعمارة الإسلامية فى الأندلس يجب التمييز بين الفراغات التى تغلقها حوائط ملساء والفراغات التى تغلقها حوائط مفرغة زخارفها ، ولكلا هذين الطرازين أصول هيلينية أو بيزنطية ؛ لقد نشأ المفهوم المعمارى الجديد الذى كنا نتحدث عنه "العمارة – الزخرفة – من الفراغ المحاط بحوائط مجوفة ومسقوفة بقباب متقاطعة الأضلاع ، طبقًا لما نراه فى كنيسة بيابيثيوسا **Villaviciosa** بالجامع الكبير فى قرطبة، ومع مرور الزمن سوف تفقد هذه "العمارة الزخرفة"ثقلها حتى تتحول إلى مجرد زخرفة فحسب.

وفى قصر الحمراء ، هناك تناغم وانسجام بين الفراغات التى تحددها حوائط ملساء وتلك الأخرى التى تحدها حوائط مجوّفة أو شبه مجوّفة ، غير أن "العمارة – الزخرفة" فى قصور الحمراء تلك ، تتجسّد فى صورة زخارف جصية شديدة الرّقة كمُحصلّة نهائية للتشابك القائم بين العقود والأضلاع فى الفن خلال عصر الخلافة ، وعصر ملوك الطوائف ، وعصر المرابطين .

هناك النجمة المثمنة القائمة فى القباب القرطبية ذات الأضلاع التى تتولد عنها العديد من التشبيكات ، كما تسهم التجاويف في الحوائط في توليد كافة الأنوا ع شبه المعمارية للعمارة ، ويضاف إلى تلك الإسهامات الجوهرية الوحدات الزخرفية القديمة بعد إعادة صياغتها ، وفوق كل تلك الإنجازات والإسهامات أخذت تتضح ملامح الفن الإسلامى فى الأندلس .

وفى إطار محاولتنا هذه لإيضاح مفهوم الفن الإسلامى فى الأندلس لايسعنا إلا أن نشير إلى أن المصطلحات اللاتينية غرف التسخين السفلية **Hypocausis**، الحجرة الساخنة **Caldaruim**، الحجرة الدافئة **Tepidarium**، الحجرة الباردة **Figiderium**، والتى تطلق على حمّام رومانى إنما تساوى فى الشكل والتقنية والوظيفة تلك الحجرات التى تتكوّن منها الحمامات الإسلامية فى إسبانيا، وها نحن نجد أن قنطرة المياه الرومانية "لوس ميلاجروس" **Los Milagros** قد أعيد بناؤها داخل مسجد قرطبة.

وعندما يتحدث توريّس بالباس **Torres Blalbas** عن أصول رومانية (قصر اسبلاتو **P. de Espalato**، ودالماثيا **Dalmacia**) فى الواجهات الخارجية وواجهة المحراب فى المسجد الكبير فى قرطبة ، المكونة من عقد المدخل وشرائط العقود أو التجويفات الزخرفية الكائنة فى الجزء العلوى ، أو عندما يتحدث مارسيه **Marcais**عن أنه يرى فى أقواس النصر الرومانية الفكرة الأولية لعقود البوائك التونسية (مسجد المهدية ومسجد القيروان) وكذا العقود التى نجدها فى بوائك تحيط بصحون قرطبية وناصرية ومدجنة ، فإن هذين العالمين يقدمان لنا براهين جديدة وقاطعة تدعم الأسس القديمة التى قام عليها الفن الإسلامى فى المغرب .

ويكتسب النظام المكون من فراغ الباب وشريط العقود الزخرفية الاستمرارية من خلال محاريب كافة المساجد الأسبانية ، والواقعة فى شمال إفريقيا ، وكذا من خلال الواجهات الرئيسية للقصور الإسلامية وقصور المدجنين .

كنت أقول إن نظام التّعْشيق القديم قد انتقل إلى الأيدى الفنية الإسلامية إما فى شكل تكوينات زخرفية ، أو تعشيقات معمارية لأشكال مفصصة . ومع مرور الزمن أصبحت هذه الزخرفة (المعينات) **Losange** ذات دور كبير فى العمارة الإسلامية فى المغرب .

ولقد احتفظ الحامل الإسلامى بنفس هيكل التيجان القديمة . وإذا كانت القباب القرطبية المضلعة تفيد من النجمة المثمنة وتجعلها قادرة على توليد العديد من التشبيكات ، فإن التاج الكلاسيكى حظى بنفس المصير ، إذ أصبح ميدانا للعديد من التجارب الزخرفية ، غير أنه لم يغب عنه أبدا إيقاع الاكانتس الرومانى (شوكة اليهود) . فالتاج الرومانى أو البيزنطى المركب والمفترض وجوده ، لم يمت أبدا فى الآثار الإسلامية فى الأندلس بكل تفاصيله من حليات حلزونيه (لفائف) ، وحليات محدبة وواجهات ملساء **(Volutas - equinos - Cartelillas)** أما أبدان الأعمدة في قصر الحمراء فقد زُخْرِفَتْ بالعديد من الحلقات الكلاسيكية.

وقبل أن يصدر علم الآثار حُكْمه النهائى تنبغى الإشارة إلى أن واحدة من تشبيكات النوافذ المعشقّة فى واجهة بوابة سان استيبان **San Esteban** فى المسجد الجامع فى قرطبة يمكن أن ينظر إليها على أنها قطعة رومانية أو قوطية ، أو تنسب إلى عصر الإمارة (القرن التاسع الميلادى) . هناك تشبيكات نوافذ أخرى عثر عليها فى مدينة الزهراء.

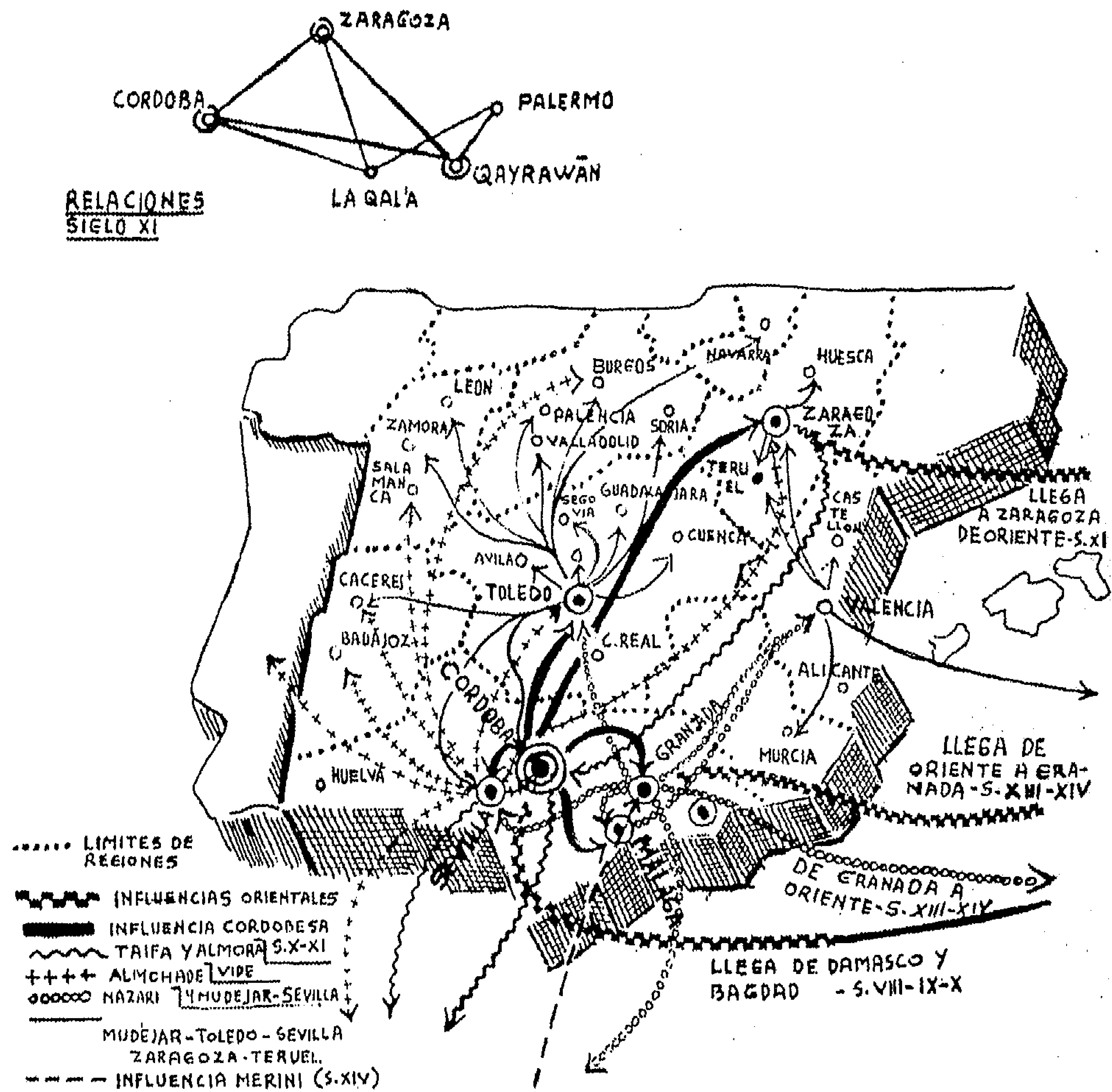
ومن خلال هذه القطع القرطبية يبدأ فصل جديد فى شبه الجزيرة الأيبيرية خلال العصر الإسلامى ، يتسم بأنه أكثر الفصول حَميميّة وثراء : إنها التشبيكات الهندسية، فى الشبابيك .

وإذا ما كانت تشبيكات النوافذ هامة ، فإن الدوائر ذات الخطوط الهندسية المنحنية ليست أقل منها فى الآثار فى الأندلس : مثل المساجد والقصور والمدارس ودور العبادة اليهودية ، وإذا لم تكن هذه قد ظهرت بعد فى إطلال مدينة الزهراء فهذا لا ينفى إمكان العثور عليها ذات يوم فى بعض الحفائر التى تجرى فى قرطبة ، كما أن أشكال هذه الدوائر (الأسطوانات) تعود بنا مرة أخرى إلى العصر الكلاسيكى ،وتوجد مثل هذه الأسطوانات فى إسبانيا على شكل مصفاة رومانية موجودة الآن بالمتحف الوطنى للآثار وفى بعض أعمال الفسيفساء فى بلدة ماتارو **Mataro**، كما لا ننسى أن هاملتون **Hamilton** قد شاهدها فى القصر الأموى خربة المفجر .

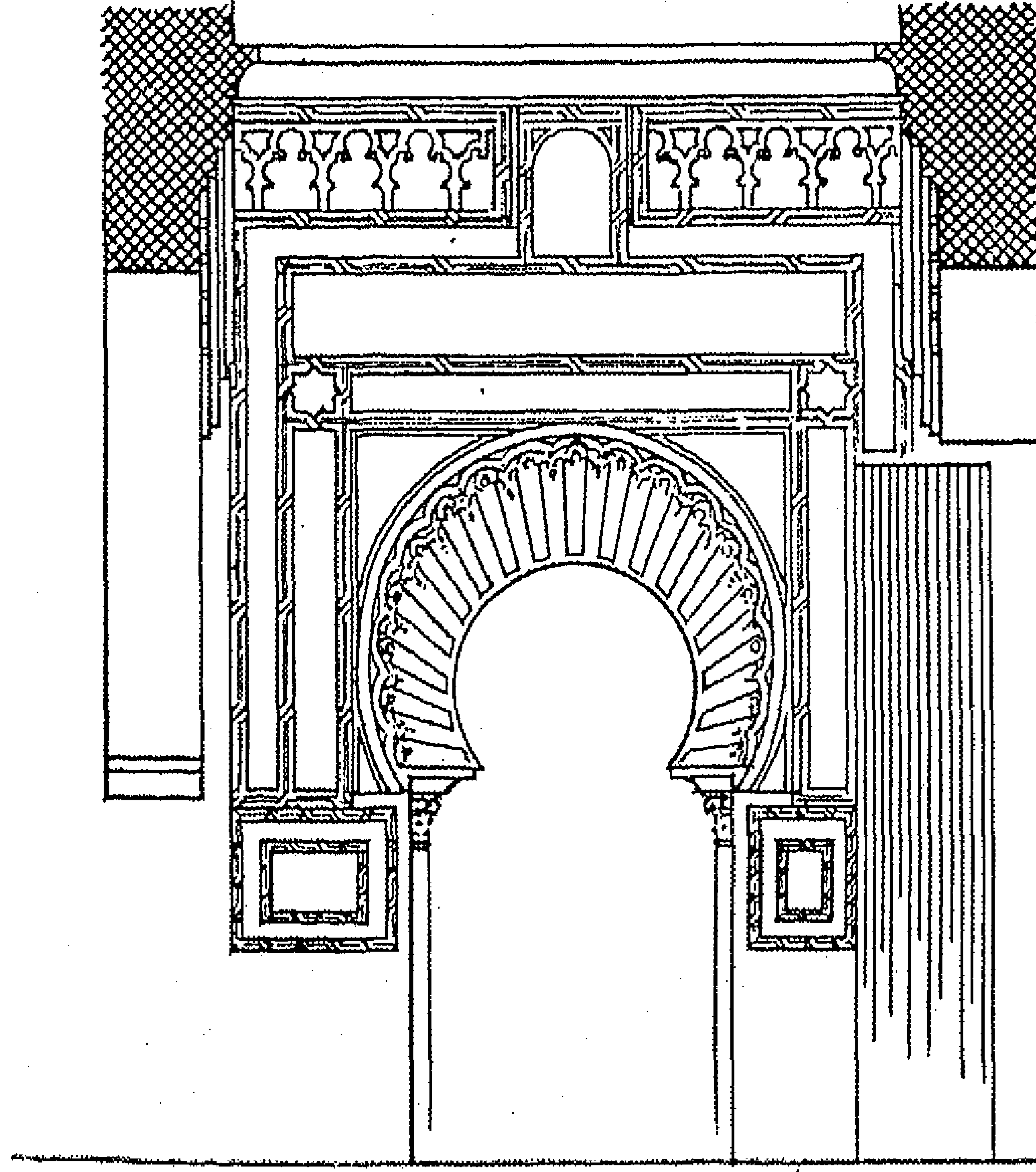
ومن المعروف أن النوافذ والأسطوانات وأفاريز الحائط المكسوة بالزليج والكثير من السطوح المغطاة بالجص وتلك المغطاة بالخشب قد ألبست بالزخرفة الهندسية سواء البسيطة أو المعقدة حسب درجة أهمية المبنى المراد زخرفته .

يتسم المسلم بكرمه الشديد مع الزخرفة الهندسية ذلك أن جماليتها تدفعه إلى الاستمرار فى المزيد كوسيلة للوصول إلى تكوين خلاّق ومثالى ، إنه فن ينبثق من روما وبيزنطة ويتلقى منهما الشكل وطريق العمل ، وقد استطاع الفنانون الناصريون التوصل إلى منهجيات غاية فى الدقة للوصول إلى تكويناتهم الهندسية الأكثر تعقيدا ، إنها مخططات أساسية لا نراها ولا حتى يمكننا تصورّها ، كما أن الوزرات المكسوّة بالزليجّ والأخشاب المفعمة بالتصميمات تعتمد كلها على ما يسمى بـ "الوحدات الكلاسيكية الأساسية"، ومن هذا المنظور سوف يكون من الواجب علينا أن نميز بين الفنان المبدع الذى يحمل على كاهله الإعداد الكلاسيكى والواعى أو غير الواعى لما يحمل ، وبين ذلك المُنفذ الذى يقوم بوضع العمل الذى يخدم الأول ؛ وعندما يقوم ذلك المنفذ بوضع العمل الإبداعي على الحائط أو فى السقف فإنه سوف يعتمد على منهجيته هو ، وسوف يستخدم الوسائل التى فى متناول يديه ، كما سيلجأ إلى عملياته الحسابية البسيطة التى يسير عليها الحرفى المتمرّس ، والقيام بعمل بهذه الطبيعة إنما يبتعد عن المجال الذى كرسنا له هذه الدراسة ، كما ندرك أننا لا ننفى الجدوى منه مثلما نقبل كتاب**Breve**

المختصر فى النجارة **Compendio de la Carpinteria** لمؤلفه ديجولوبث دى أريناس **Diego Lopez de Arenas (1633)** رغم أننا نعترف بأنه لا يهمنا إن كان ذلك المؤلف قد حصل على معارفه تلك من فنانين ذوى أصول إسلامية ولهم صيتهم مثلما لهؤلاء الذين عملوا فى قصر الحمراء ؛ غير أن هذه المناهج - التى نطلق عليها صفة العملية والوسيلة الملموسة لفكرة الفنان المبدع - إنما تحمل فى طياتها قيمة السياق التاريخى الذى تطورت أثناءه وقدمت لنا فى نهاية المطاف معجما عربيا أو شبه عربى يمكن من خلاله أن نسمى الأشياء بأسمائها، كما زودتنا بتقنية دقيقة فى نجارة الخشب. كما أن كتاب الراهب/أندرس دى سان ميجل **Andres de San Miguel** فى أمريكا بعنوان كتاب النجارة **Tratado de Carpintesia** يتسم بنفس الدرجة من الأهمية .



الزخرفة الهندسية : خريطة بالمراكز الرئيسية والعلاقات فيما بينها



واجهة محراب مسجد تلمسان (الجزائر) وهذا النوع من الواجهات يعتبر تقليدا لواجهة محراب مسجد قرطبة (القرن العاشر) كما ظل سائدا فى واجهات المحاريب فى المساجد الإسلامية فى شبه الجزيرة الأيبيرية والجزائر والمغرب، ومع مرور الزمن انتقل هذا النموذج إلى الواجهات الداخلية للمنازل .

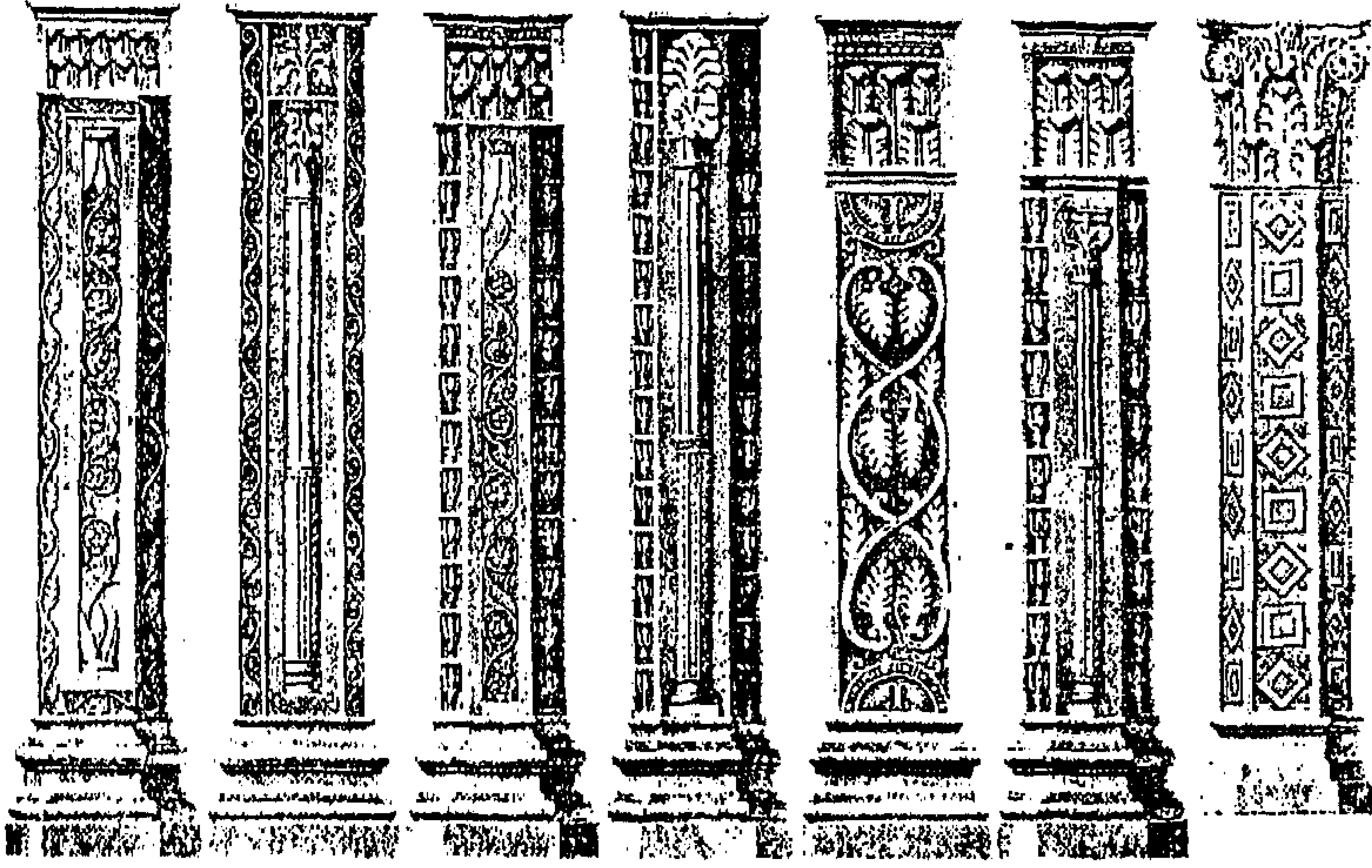
كما أن الواجهات الرئيسية لقصر الحائر، والقلعة الأموية فى سوريا (القرن الثامن) وكذلك حصن الجعفرية (القرن الحادى عشر) كان يوجد فوق أبوابها بوائك زخرفية وهى نوع من النقل عن واجهات أثرية فى العمارة الرومانية، كما أن الجمع بين الباب والعقد والبوائك كان أحد العناصر الدائمة فى الفن الرومانى الذى سار على نهجه بعد إعادة صياغة المخططات الأساسية القديمة .



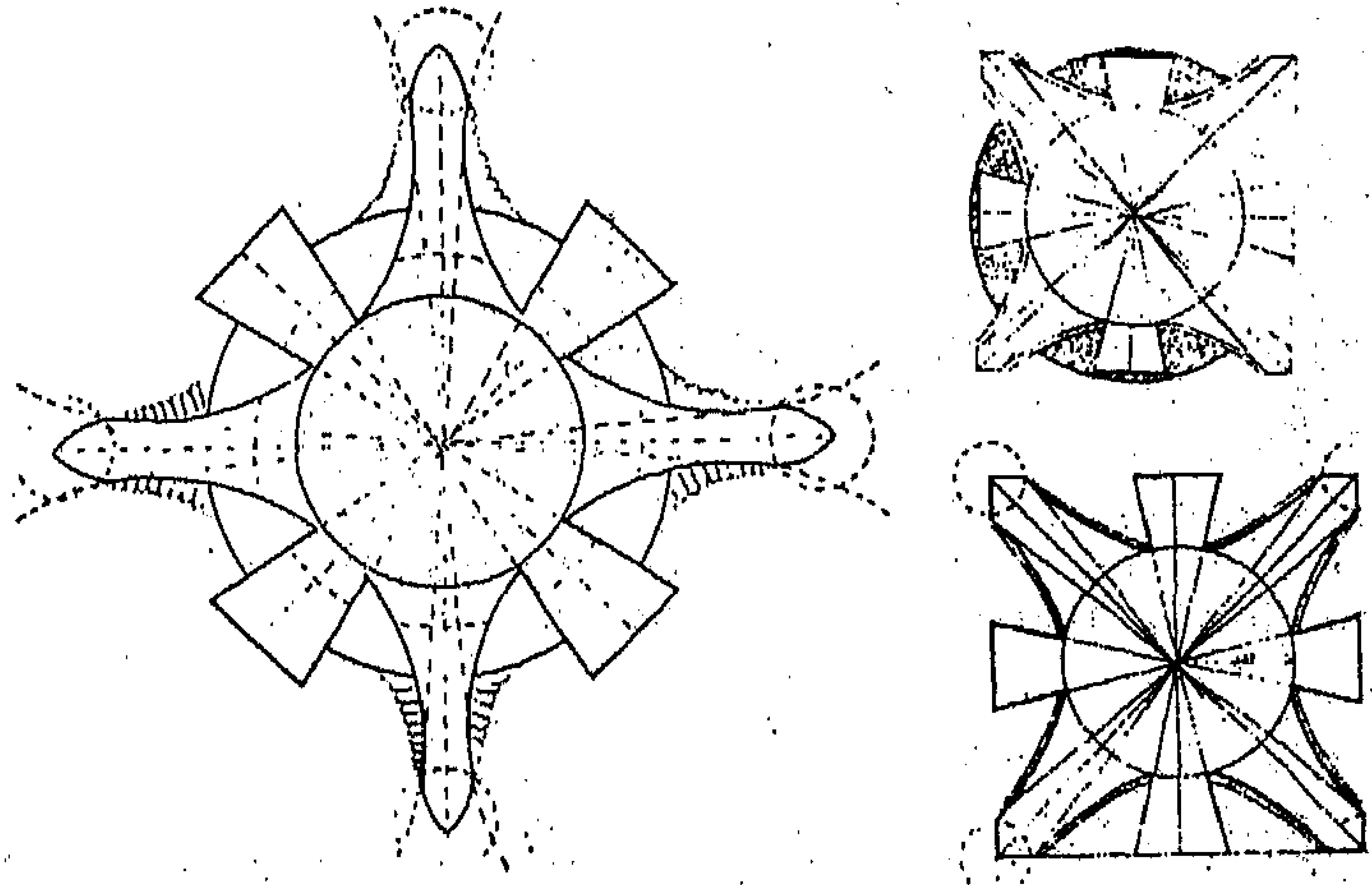
لوحة رقم (1) أرضية مدجنة فى دير سانتا كلارا فى قرطبة

انتشرت أرضيات مثل هذه فى الأندلس والقشتالتين، ولم يخل منها كل من إقليم أرغن وبلنسية.

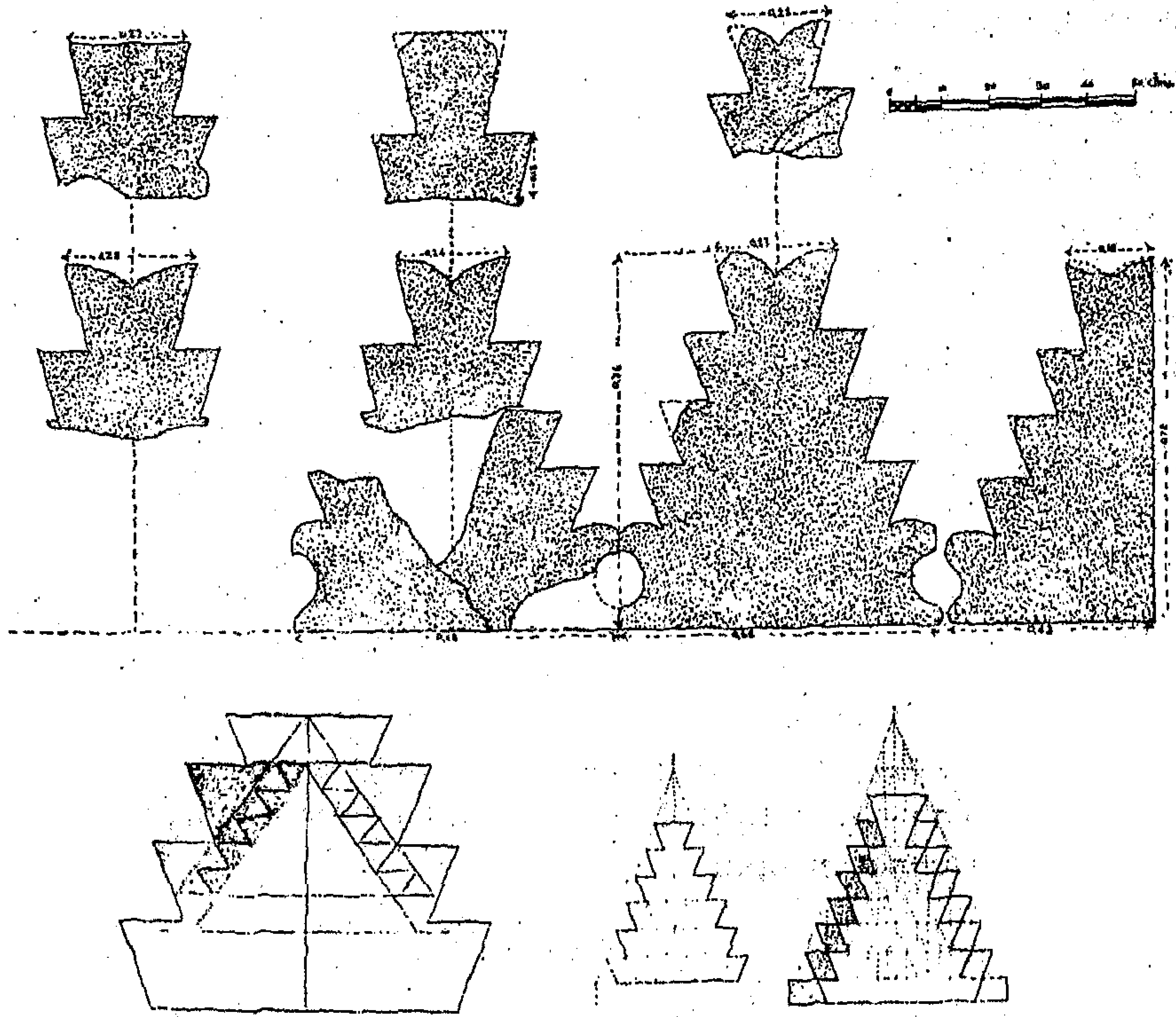
كانت هذه الأرضيات، التى ترتبط تكويناتها الهندسية بالفن الرومانى القديم، سائدة لدى الحكام المسلمين والمسيحيين على السواء، كما استخدم ذلك النمط فى زخرفة المشربيات، واللوحة التى أمامنا عبارة عن أرضية فى دير سانتا كلارا فى قرطبة، وقد كان فى الأصل مسجدا أقيم خلال عصر المنصور بن أبى عامر، فالآجر المستطيل من الطين الأحمر المحروق، أما المربعات الصغير المكونة من عدة قطع، متنوعة الألوان، حيث نجد الأبيض والأخضر والأزرق، فعليها طبقة من الورنيش المزجج، وهذا النموذج شائع الاستخدام فى العمارة الحديثة، وقد استخدمه المسيحيون خلال القرن الرابع عشر لزخرفة التكسية البرونزية الخاصة بواحدة من بوابات الواجهة الرئيسية لكاتدرائية طليطلة.



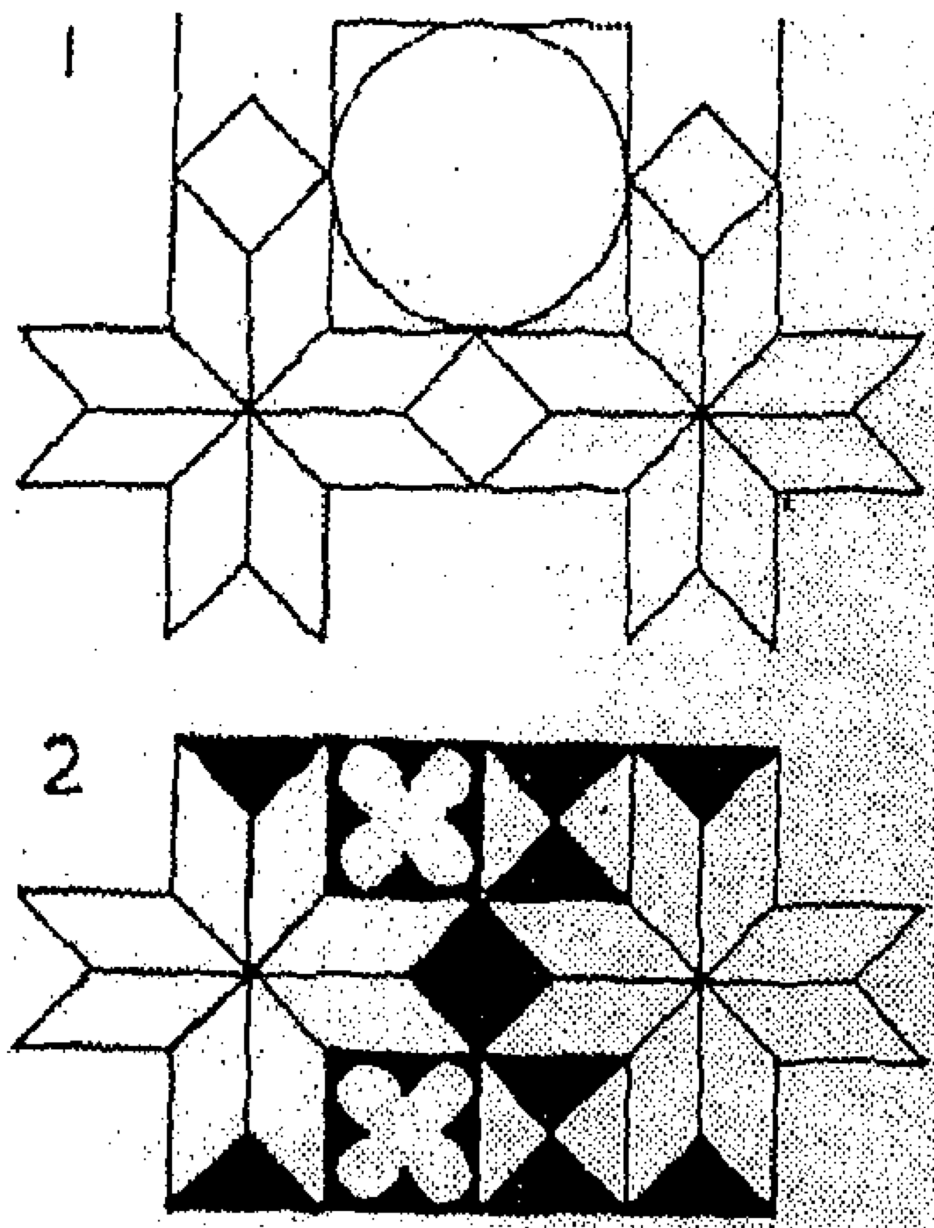
ص17: يوجد في هذه اللوحة المجمعة التي رسمها لابورد سبعة أعمدة مربعة شديدة التشابه، أما الستة الأولى منها فهي تنسب إلى الفنيين الروماني والقوطي أما السابع فهو من المسجد الجامع في قرطبة.



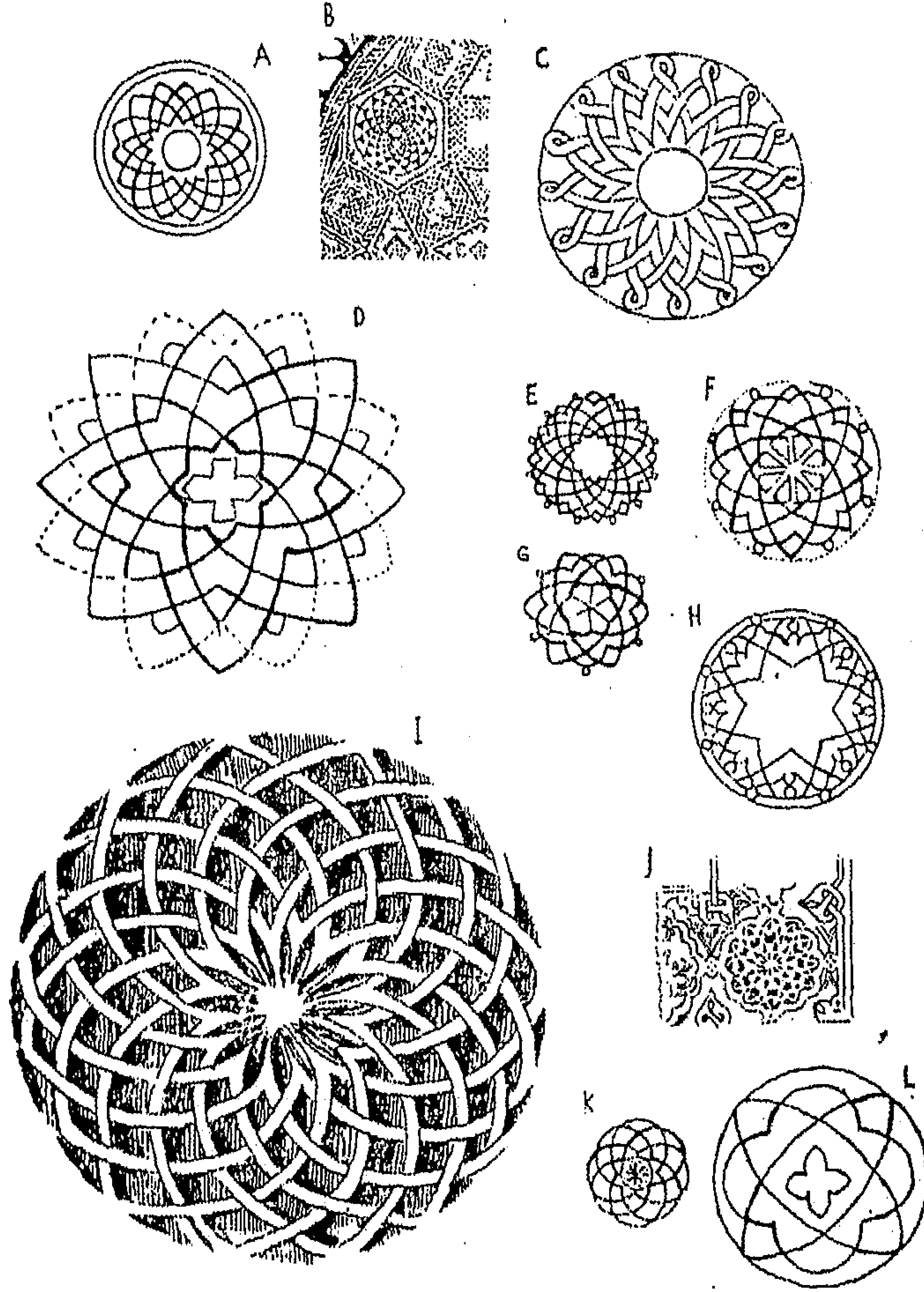
ص18: تيجان مركبة في مدينة الزهراء -منظور علوي، وترجع هذه الأنماط مع المخططات المنقطة إلى العصر الروماني المتأخر وظلت مستمرة حتى عصر الموحدين والغرناطيين خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (وفي القصور المدجنة في توردیسیاس توجد نسخة رائعة).



ص19: شرافات ذات أطراف حادة في مدينة الزهراء، وهي شاهد حي على التأثير الأموي المشرقي في الفن الأندلسي خلال عصر الخلافة في قرطبة.

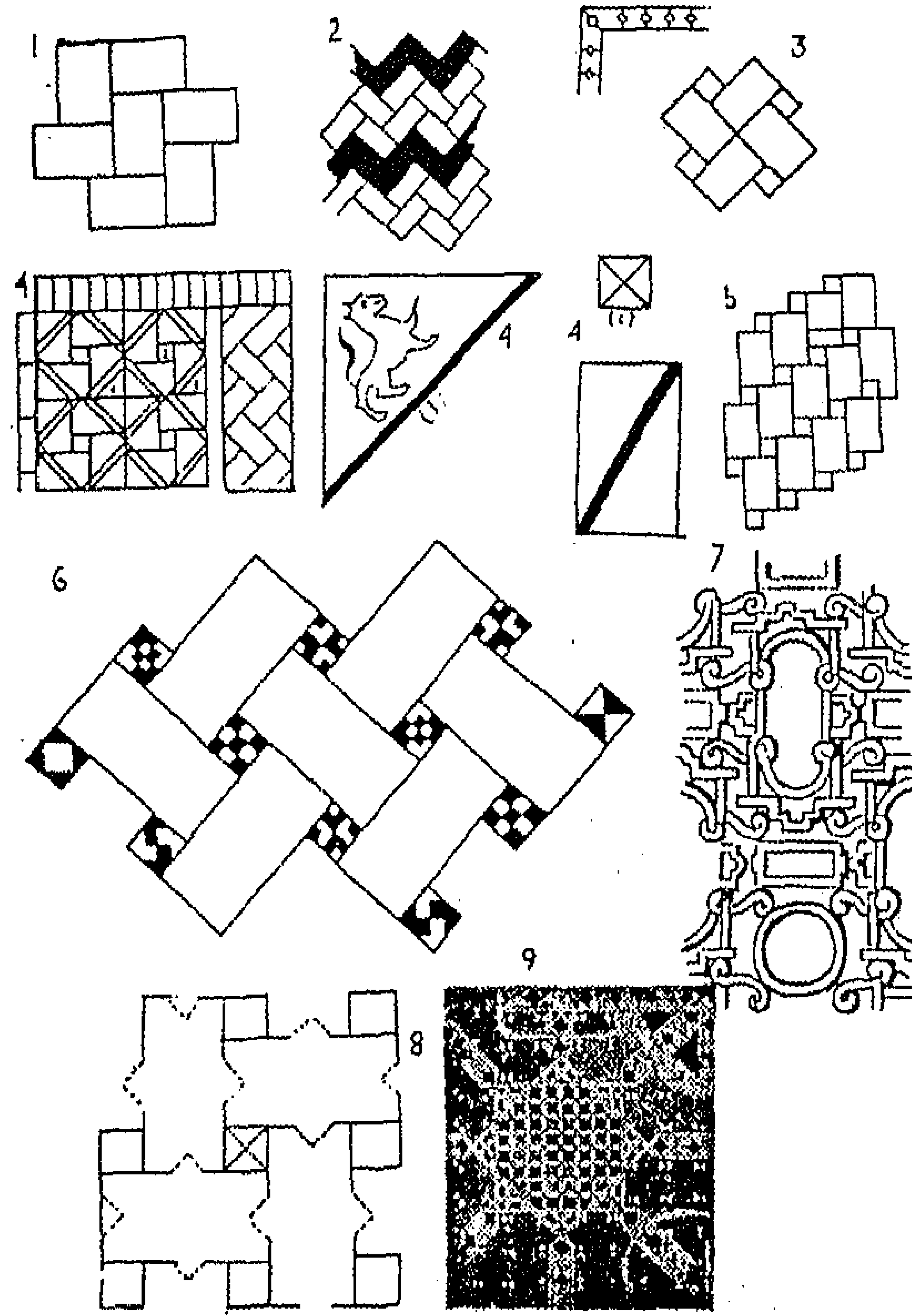


ص20: قد انتشر الفن القديم وذاع عبر الفسيفساء. النمط 1 ينسب إلى إيطاليا وإنطاكية وبومبي وأمبورياس وتونس.. الخ وتوضح لنا إسبانيا المدجنين النمط 2 الذي يعتبر نسخة من الأول وقد كان ذلك عبر حلقات إسلامية مفقودة: دير Rabita وسيراميك المنطقة الشرقية في شبه الجزيرة الأيبيرية.

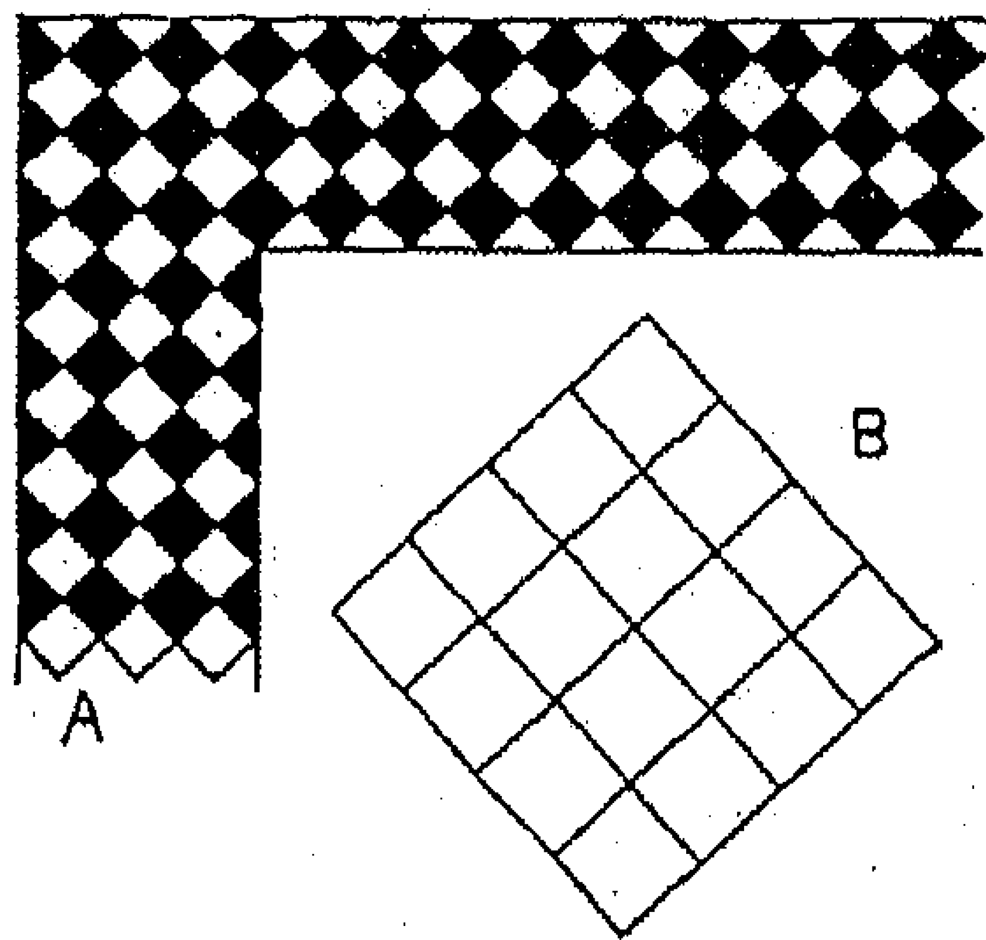


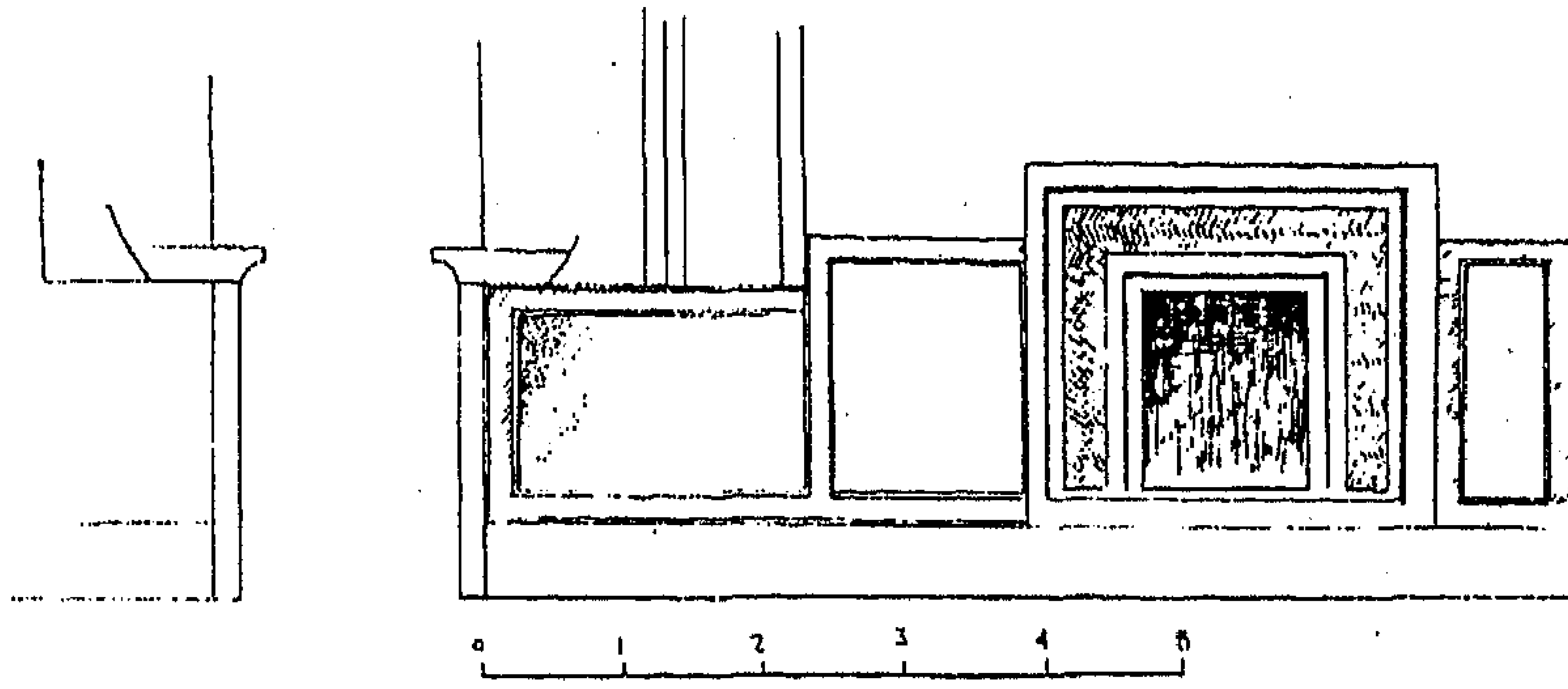
ص21: أسطوانات بها تشبيكات منحنية الخطوط، الأسطوانتان B وA تنسبان إلى الفن القديم (عبارة عن مصفاة توجد في المتحف الوطني للآثار وفسيفساء في بلدة ماتارو)، وقد انتقل هذان الشكلان إلى الفن الأموي في المشرق: C (عبارة عن زخرفة في خربة المفجر والزخارف الجصية في المغرب). D من زخرفة جصية خلال عهد المرابطين في مراكش-E F-G المعبد اليهودي "الترانستو بطلليطلة"، H زخرفة جصية في دير سانتا كلارا في أستوديا Jقصر الحمراء، L وK فوهة بئر في متحف الآثار في قرطبة.

ص23: كانت الأرضيات تزين عادة، بمثل هذه الأشكال وكذلك المشربيات وهي من الأمور الشائعة في الفن الأسباني ، فالأنماط 1، 2 ، 3توجد في الزهراء على شكل أرضيات موروثة من الفن القديم، الشكل 4 من مصلى سان بارتولومية بقرطبة، 5 أرضيات من أشبيلية، 7 مشربية في القصر المدجن "قصر أشبيلية" ،6 كنيسة دير سانتا كلارا في قرطبة، 8 أرضية زالت من الوجود في سانتبونثي ونجد نسخة لها في مقر الإقامة بدير "لارابيا" .

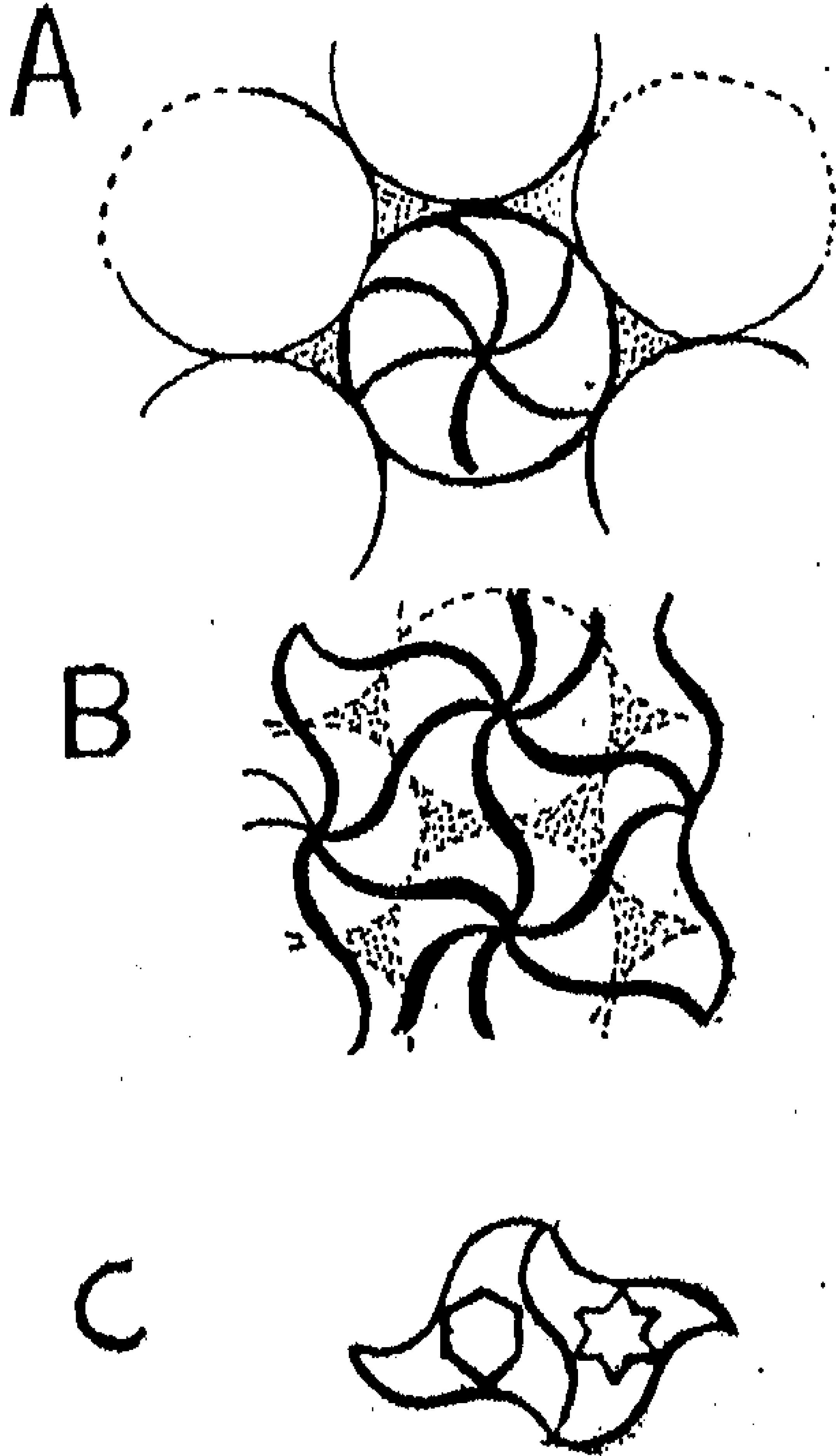


ص24: ابتداء من روما وانتهاء بالفن المدجن الأصيل، مرورا بمدينة الزهراء وقصر الحمراء والعمارة في الشمال الأفريقي. هذا هو المسار الذي أخذه النمطان A، B حيث هما بشكل شبه دائم في الأرضيات المزججة والوزرات سواء المزججة أو المرسومة، ويتكرر النمطA كثيرا في الأعمال الصادرة عن معامل الفخار (القرنين الخامس عشر والسادس عشر).

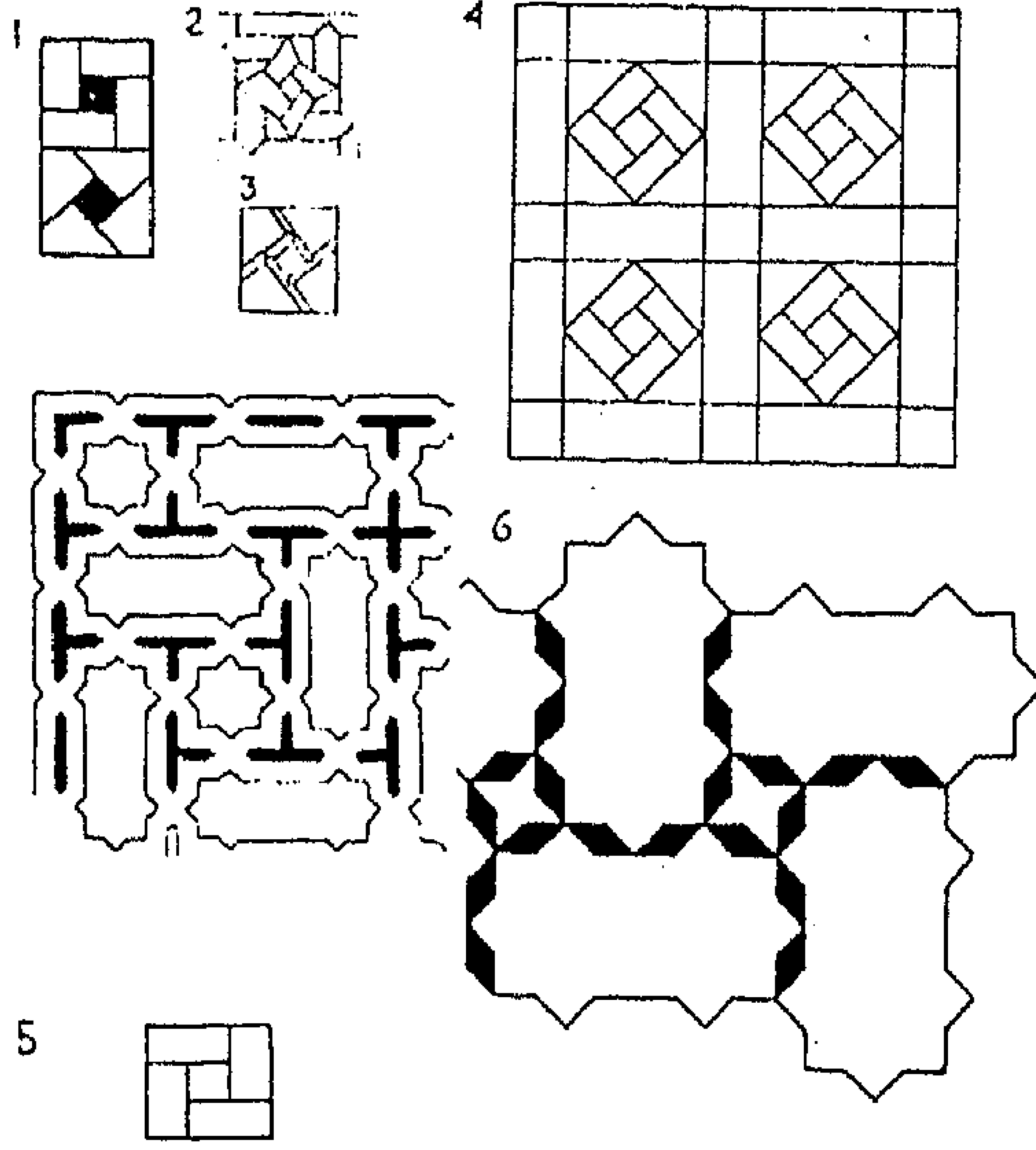




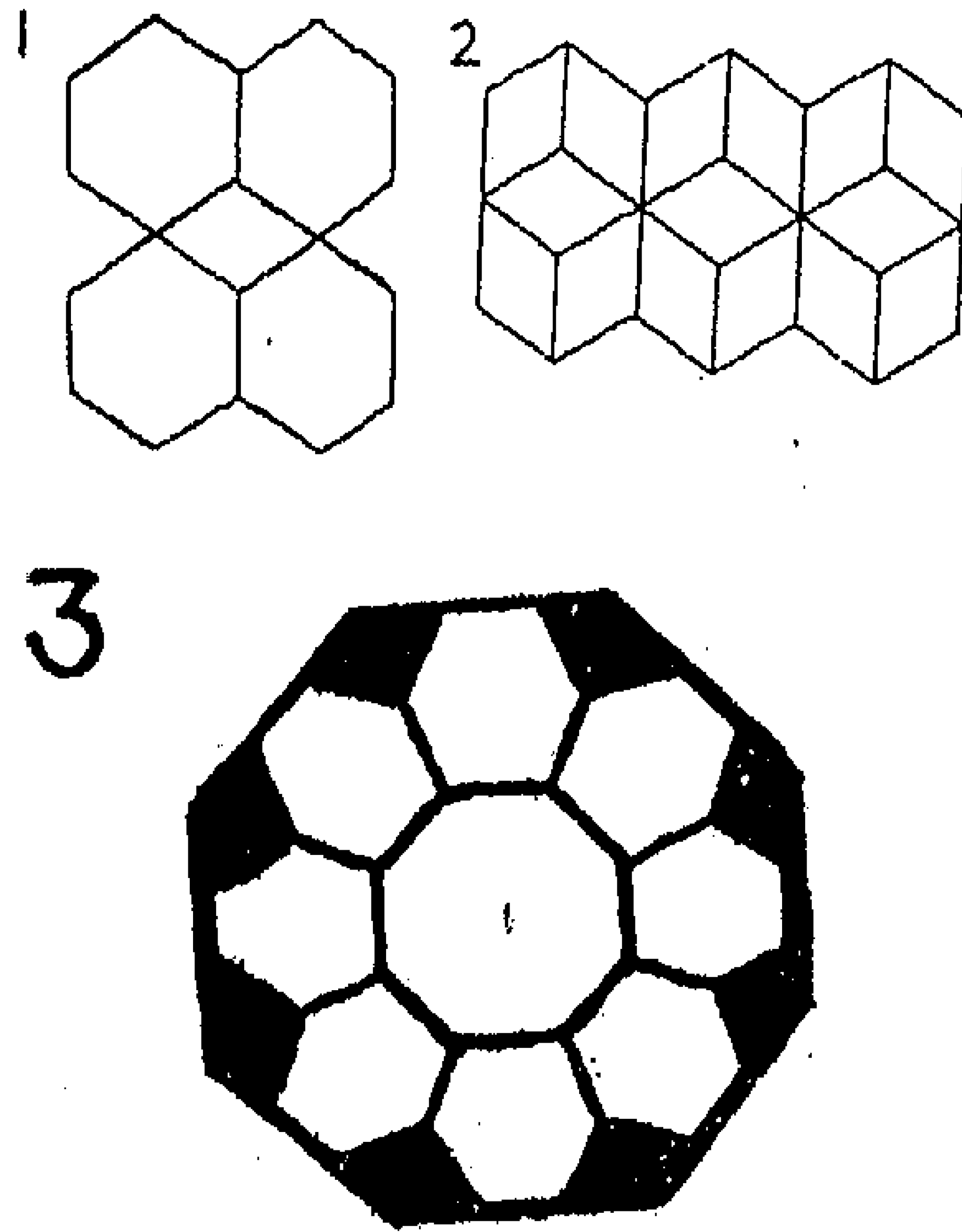
ص25: الصالون الكبير في مدينة الزهراء: الحائط وفراغ الباب وكوة الصالون (طبقا لفيلكس فرنانديث) ومن الواضح أن كلا من الفراغ والكوة لهما إطاراتهما الخاصة بكل ويرتبطان ببعضهما وهذه عادة موروثة من الفن القديم، هناك عضادات جميلة وكوة، تقوم كلها فوق وزرات صغيرة مكسوة بالرخام الأبيض طبقا للتقاليد الرومانية في العصر المتأخر، وفيما يتعلق بالعمارة الإسلامية في أول عهدها نجد أن الزخارف الجدارية تبدأ من الأرض: خربة المفجر – سامرا – الحيرة .. الخ وقد ظل هذا النمط شائعا في الفن الإسلامي في الأندلس: الجعفرية والقصور الناصرية والقصور المدجنة.



ص26: النمطانB وC هما من السيراميك الأثري المزجج في قصر الحمراء، وإذا ما قمنا بعمل دوائر تتلامس مع النمطB فإننا نصل إلى النمطA ذي الريش في داخل كل دائرة، وهذا النمط مأخوذ من أعمال رومانية وقوطية.



ص27:(*) الشكل 1 مأخوذ من الفن الروماني القديم، وقد اتخذه الفن الإسلامي في الأخشاب (الشكلان 2 و3 في المشرق والمغرب) وعلى المسطحات المزججة (شكل 4 من سيراميك في شرق شبه الجزيرة 6 ما أرضية مدجنة أشبيلية 5 أرضية في الحمراء). كثيرا من تزخرف أسقف خشبية ومشربيات بالأنماط المنبثقة عن الشكل 6، ونرى الشكل رقم 1 (القديم) في أرضيات صالون قمارش.



ص29: أخذت أوروبا عصر النهضة تنظر إلى الفن القديم وتحيي أنماط مثل التي نراها في هذه اللوحة المجمعة، غير أن هذه الزخرفة الهندسية لم تظهر في إسبانيا الإسلامية والمدجنة وهذا ما تؤكده لنا الأرضيات والأسقف الخشبية المدجنة.

Artesonado 1 (الشكل المثمن) في سانتا ماريا دي ألايخوس - بلد الوليد- 2 أرضية منزل في ميدان Almoina، وسقف في البلاطة الرئيسية في سان فيكوندو- ثيسنيرون بالنسيا. 3 سقف من Anoza بالنسيا.

(*) أرقام الصفحات المذكورة هى الخاصة بالطبعة الثانية للأصل الإسبانى (المترجم) .

الفصل الأول

الزخرفة فى عصر الخلافة فى قرطبة

ORNAMENTACON DEL CALIFATO DE CORDOBA

الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط

Decoración Géometrica Rectilinea

التابلوه الأول:

يعتبر الصليب المعقوف أحد الموضوعات الشديدة التكرار فى الفن القديم وانتقل بعد ذلك ليكون أحد موضوعات الزخرفة الإسلامية ، وقد عثر فى مدينة الزهراء على نماذج عديدة من هذا الموضوع ، غير أن استخدامه كان قليلا فى المسجد الجامع بقرطبة ، ولم يكد يظهر بعد عصر الخلافة القرطبية ، أى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، غير أنه عاد للظهور مرة أخرى – ولو كان ذلك فى حالات نادرة– خلال عصر الموحدين وفى قصر الحمراء خلال القرن الخامس عشر .

والصليب المعقوف هو موضوع مكرر فى الفنين الرومانى والبيزنطى ، سواء كان فى المشرق أم المغرب ، فهو كثير فى الفسيفساء القديمة وقد ارتبط بالأشكال المربعة والمستطيلة أو المثمنة ، وقد انتقلت تلك الأشكال إلى الزخرفة الأموية فى المشرق وفى الأندلس . ولم يظهر فى مدينة الزهراء موضوع الصليب المعقوف المرسوم فى إطار دائرة ، رغم أنه كثير الشيوع فى الفسيفساء القديمة ، وتوجد بعض نماذج منه فى شبه الجزيرة الأيبيرية [شكل رقم **1**][1] .

لقد استُخدم الصليب المعقوف المرسوم فى إطار أشكال ثمانية ، مكونا بذلك شكلا معقداً ، وكثر هذا الاستخدام فى الفسيفساء الرومانية فى مختلف أرجاء حوض البحر المتوسط. [شكل رقم **2a**][(2)]، ويمكن أن نضيف للنماذج التى ساقها جومث مورينو تلك الأخرى التى ظهرت فى بلده "لابيجا باخادى توليد و" **La Vega Baja de Toledo(3)** وفى محلة بيادى كويباس دى صوريا" **La Villa de Cuevas de Soria** [شكل رقم **2b**] **(4)**، كما استخدم المسلمون فى المشرق نفس ذلك القالب فى قلعة خربة المفجر **(5)** كما ظهر ، وقد اعتراه بعض التغيير، فى التشبيكات الخاصة بواجهات المسجد الجامع بقرطبة **(6)** [أنظر التابلوه الثانى شكل **22**] وقد كان موضوع الصليب المعقوف ، فى تبادل مع الأشكال المربعة ، وتخلل الأشكال النباتية والدوائر الصغيرة والمربعات الصغيرة لهما، من الموضوعات الشائعة الاستخدام فى الفنون الرومانية والبيزنطية والقبطية **(7)**، غير أن ذلك المْوضوع كانت له سمة خاصة فى الفن القبطى ؛ **(8)** أما فى إسبانيا الرومانية فتبرز تلك الجصيّات الموجودة فى "بياخويوسا" **Villejoyosa**، [رقم **4**]**(9)** أما فى الآثار الإسلامية فنجده فى خربة المفجر [شكل رقم **5**] (طبقًا لهاملتون) **(10)** كما نراه في قرطبة فى الواجهات الصغيرة للمسجد الجامع [شكل رقم **7b**و**8**، **10**] وتضم بعض الأشكال المربعة الموجودة بين تلك الصلبان المعقوفة صليبا صغيرا ذا زاويتين مع مربع صغير فى نقطة المركز ، وهذه الوحدة الزخرفية ذات الأصول الرومانية (الفسيفساء) - إيطاليا وبيزنطة- نراها فى وضع تبادلى مع الصليب المعقوف فى الكنارات الضيقة التى عثر عليها فى مدينة الزهراء ، [شكل رقم **16a**] أما الشكل رقم [**16b**] فإننا ننقل فيه النظام القائم فى فسيفساء **Las Estaciones de italica**، **(11)** ويمكن العثور على نموذج متأخر زمنيا رغم أنه مختلف بعض الشيء عن النمط الذى بين أيدينا – فى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر [شكل رقم **7a**] وظلت هذه الصلبان المعقوفة التى تدخل فى شكل تبادلى مع الصلبان ذات الزاوية المزدوجة تظهر فى العمارة الإسلامية فى تركيا خلال الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر **(12)** والشكل رقم **(15)** هو عبارة عن فسيفاء من أمبورياس **Ampurias**.

وقد ظهرت وحدة زخرفية محددة الملامح ومكونة من تراكب تلك الأشكال ، [شكل **11**]، وسوف تكون لها تطبيقات لاحقة ، والشكل رقم **8** يوضح لنا اختلافًا مثيرا للفضول ، وهو موجود فى إحدى الواجهات الخارجية للمسجد الجامع فى قرطبة ، وهو شكل مستوحى من نمط عثر عليه جومث مورينو فى الهند، **(13)** غير أن ذلك الشكل لم يكن غائبا عن الفن القديم فى المغرب .

لم يظهر فى مدينة الزهراء ذلك النمط –من الفسيفساء القديمة والذى نشير إليه بالرقم **12**، وهو نمط يتكون من وحدات مستطيلة كبيرة الحجم ترتبط ببعضها من خلال صلبان معقوفة صغيرة **(14)** ويشير جومث مورينو إلى أن ذلك التكوين يوجد فى بومبيا **Pompeya** وبلنسية **Valencia (15)** وقد شاع استخدام الأرضيات التى تحمل هذا الرسم فى العمارة الإسلامية عن الأندلس (ما بعد عصر الخلافة) وذلك طبقا لما يبرهن عليه الشكل رقم **14** الذى ننقله عن إحدى الأرضيات فى قصور الحمراء ، كما يوجد النموذج نفسه فى الفسيفساء الفلسطينية التى تعود إلى العصر البيزنطى **(16)**.

هناك شكل آخر يتكون من الصليب المعقوف وقد رسم فى أشكال ثمانية مغلقة [شكل رقم **3**] **(17)** ، أو فى مربعات [شكل رقم **6**] وأعتقد أن النموذج الأول لم يعثر عليه فى إسبانيا ، أما الثانى فهو موجود فى وزرة صغيرة من وزرات الحوائط فى قصر الحمراء (إطار **Taca** عقد المدخل لصالون قمارش **S. Comares** والحمام الملكى فى قصر قمارش) كما أن شكله يحدو بنا إلى التفكير فى نموذج قديم لم نعثر له على أثر . كما يمكن رؤية ذلك النموذج أيضا فى العمارة الإسلامية فى الأناضول –خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ومن المؤكد أنه فى هذه الحالة مستقى من الفن الرومانى أو الفن البيزنطى **(18)** ، وربما اعتمدت بعض تلك النماذج التى تستخدم الصليب المعقوف والتى نجدها فى قصر الحمراء ، على أشكال موروثة من عصر الخلافة ولم يُعْثر لها على أثر . وهذا ما يمكن أن يكون عليه حال الأشكال [**7a**، **9** ، **13**] التى شوهدت أيضا فى الزخرفة فى عصر الموحدين بالمغرب **Marruecos** كما كان للشكل [رقم **13**] نوع من الاستمرارية فى المبانى التركية التى أشرنا إليها آنفا **(19)**، ويمكن أن نراه فى بوابة قصر الحمراء وفى بعض الأفاريز المدهونة فى **Peina-dor Bajo** لتلك القلعة الناصرية وتعتبر الأشكال **16c**، **16d** مشتقة اشتقاقاً مباشراً من الشكلين **7a** و **7b** رغم شدة تنوعها عن الأنماط التى تحمل الصليب المعقوف وهى أشكال توجد فى أشرطة من السيراميك محفوظة فى المتحف الوطنى للآثار.

التابلوه الثانى :

يظهر الصليب المعقوف فى الفن الإسلامى فى قرطبة ، فى أُطُر مربعة أو مثمنة ،

ويمكن أن نرى ذلك النموذج ، الذى يعود إلى الفسيفساء القديمة ، محفورا على الحجر فى مدينة الزهراء . ويشير الشكل رقم **7** (فسيفاء قديمة) إلى و جود مربع داخلى مثمن مكون من اجتماع أربعة أشكال سداسية غير منتظمة ، **(20)** وهذه الوحدة الزخرفية التى نجدها فى فسيفاء أنطاكية مثلا ، قد ازدادت ثراء بوضع الصليب المعقوف فى الإطار المربع [شكل رقم **18**] **(21)**. كما ترى فى بعض الفسيفساء القديمة نجوم ذات ثمانية أطراف وبها مربع صغير فى الوسط ، [شكل رقم **19**]**(22)**. وعندما يتم جمع الأشكال أرقام **19**، **18**، **17** سوف نجد أمامنا الشكل رقم **21** وهو يرجع إلى إفريز قوطى غائر ، وقد عثر جومث مورينو على هذا النمط فى الفن القديم وإن كان بدون الصليب المعقوف **(23)** ، ويوجد للصليب المعقوف الموجود فى إطار مربع – خلال عصر الخلافة– نماذج أخرى متمثلة فى الشكلين رقم **22**، **23** وتوجد علاقة شبه كبيرة بين الشكل الأول والنمط رقم **21**. كما أنه توجد به أشكال ثمانية مغلقة ومترابطة من خلال أشكال سداسية غير منتظمة ، وهو نموذج نقدمه تحت رقم **96a** فى التابلوه التاسع، وهو مستخدم فى بوميبا **(24)** ويمكن اعتباره بمثابة الخطوط الرئيسية لواحدة من تشبيكات النوافذ فى المسجد الجامع فى قرطبة **(25)**.

أما الشكل رقم **21** –مدينة الزهراء– والنوافذ التى فى المسجد الجامع فى قرطبة (أرقام **24c**، **24e**) والتى تعود إلى عصر الحكم الثانى ، ورقم **24d** (عصر المنصور) فما هى إلا وحدات أساسية لتكوينات صغيرة تعود لعصر المدجنين أو الناصريين خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وهى الأشكال أرقام **25a** و **25b**، بيت العبادة اليهودي في طليطلة **Santa M. La Blanca**، ورقم **25c** موجود فى وزرة بمنزل عربى كائن فى شانكا دى ألمرية **Chanca de Almeria** وقد أورده توريسّ بالباس .

ويعتبر تكوين الشكل رقم **24c** أول تشبيكة ثمانية توجد فى الفن الإسلامى فى الأندلس، ومن المؤكد أن الفنون الناصرية والمدجنة والمرابطية وفى عصر الموحدين قد وصلت إليها نماذج مشابهة للنموذجين **25a**، **25b** واستمرارا لما هو موجود فى المعبد اليهودى **Santa Maria La Blanca** سانتا ماريا لا بلانكا فإن الزخرفة الهندسية الطليطلية، سواء كانت المنحوتة فى الجص أو المرسومة على الأفاريز فى العمارة القشتالية، أصبحت شديدة الارتباط بنماذج أولية ندرسها فى هذا التابلوه، وقد استلهمت هذه التشبيكات الأولية فى قرطبة من أنماط رومانية قديمة مثل ذلك الذى

نجده فى الشكل رقم **24a**، أما النمط رقم **24b** الحر فهو يفسرّ تشكيل التشبيكة القرطبية **24c**.

ومن المهم أن نشير إلى أهمية النجمة المثمنة فى الأشكال **19** ، **21** ، **24c**، إنها نجمة غريبة توجد فى الفن الخلافى القرطبى ، ومنها نشأت التشبيكات الأولى المثمنة فى الفن الأندلسى والتى أشرنا إليها آنفًا ، وتُشَكلّ هذه النجمة المثمنة تحيط بها دائرة، ويمكن الوصول إليها من خلال ثمانية خطوط متوازية بشكل ثنائى ، وهذه النجمة نجدها فى واقع الأمر ، فى الفن الرومانى ، وذلك طبقا لما نراه فى الشكل **A** فى التابلوه الثانى **(B)**؛ ويتكرر هذا الشكل كثيرا فى الفسيفساء القديمة سواء المشرقية أو المغربية ، وهو ظاهر فى البنى الخاصة بقباب المسجد الجامع فى قرطبة، ومسجد كريستو دى لوث **Cristo de luz** (مسجد الباب المردوم) فى طليطلة. والشكل **24c** نجده فى بعض الآثار التى تعود إلى المدجنين خلال القرن الرابع عشر : الممر الكائن فى دير سانتا كلارا دى أستوديوّ **Santa Clara de Astudillo** (بالنسيا **Palencia**) **.(26)**

ويقودنا كل من النموذج **A** الكائن فى بعض أعمال الفسيفساء فى إسبانيا والنموذج **B** (الأول قبطى والثانى من بومبيا **Pompeya**) إلى النموذج **c** المستخدم فى تشبيكات فى مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة ، ويتكرر النموذجان القديمان للشكل **B** بحذافيرهما فى النموذج **'C** المستخرج من الفسيفساء التى تغطى كنّار عقد الساباط فى المسجد الجامع فى قرطبة .

وإذا ما كانت نقطة البداية عندنا هى النموذج **A** ثم سرنا فى طريق مختلف يمرّ بالأشكال **B** و **c** و **'c** فمن الممكن أن نصل إلى باقى الأشكال الموجودة فى التابلوه الثانى **(B)** ويمكن العثور على تلك الأشكال جميعها فى الفن الأندلسى خلال القرون العاشر والحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر ، وتعتبر النجمة التى نرمز لها بحرف **N** الشكل الأساسى ، كما أشرنا سّلفا ، فى التشبيكات الأولية فى الفن الأندلسى . وقد تمخض عنها وجود القباب فى مسجد قرطبة ومسجد الباب المردوم بطليطلة (حروف **LL**، **M**، **P**، **Q**) وانطلاقا منها تولدت الأشكال أرقام **24a, 24b, 25a,** 25b, **25c,** وكذلك التشبيكات الأولى طليطلة حرفا (**N, O**) غير المقبية فى مسجد الباب المردوم ، وقد تحولت القبة ذات الأضلاع المتقاطعة فى كنيسة أسونسونثيون دى لاس

أوليـجـاس **Asuncion de Las Huelgas** فى برغش **Burgos** إلى تشـبـيكة أصلية مكونة من ثمـانيـة أطراف (حـرف **R**) مـثلمـا هو الحـال فى التـشـبـيكات التى سـبق دراستها **27**.

والنجمة [شكل **N**] تختلف عن النجمة [شكل **L**] والأمر أن هذه الأخيرة لا تدخل فى شكل دائرى بل فى إطار مثمن كما نرى فى النموذج **J**، ويمكن أن نرى هاتين النجمتين مجتمعتين أو متفرقتين ، ففى تشبيكة النوافذ [رقم **42c**] بالمسجد القرطبى وكذا القباب المضلعة ، نراهما مجتمعتين الواحدة داخل الأخرى .

يمكن أن نرى ملامح الفن القديم فى تلك التشبيكات الإسبانية التى تُعتبر التشبيكة **N** وَحْدَتها الرئيسية ، وهذا هو السبب الذى جعلنا نشير قبل ذلك إلى الأصول القديمة لبعض التكوينات الهندسية الطليطلية .

نستنتج مما عرضنا له فى التابلوهين الأول والثانى بأن التأثير الرومانى والبيزنطى يتفـوق على التيـارات القادمـة من الفن الإسـلامى الأولى فى المشرق ، ونرى فى هذه المدينة الملكية وحدات زخرفية من كل نوع من أنواع الفن القديم ، ويبدو أنه بدأ هنا تحويل للأشكال الهندسية القديمة الموروثة فى حوض البحر المتوسط ، كذلك نجد أثر الدرس البيزنطى واضحـا فى تلك التغييرات فالشكل رقم **20** فى التابلوه الذى ندرسه والذى يعتبر مماثلا من الناحية العملية للزخرفة الداخلية للقطعة رقم **21** الخلافية ، تم الحصول عليه من كتب بها منمنمات بيزنطية ، أما الألوان المستخدمة فى هذه الحالة أو تلك فهى الأحمر والأزرق.

التابلوه الثالث :

نقدم فى هذا التابلوه عدة نماذج لموضوعات زخرفية هندسية ذات طابع كلاسيكى فى مدينة الزهراء ، إذ نلاحظ وجود الصليب المعقوف متحالفًا مع الصلبان الإغريقية التى على شكل حرف **T** سواء فى وضعه الطبيعى أو المقلوب ، وغير متحالفة معها ، ولا أجد من الضرورى العودة إلى التنبيه على أن الكنار رقم **26** المستخرج من **Ara Pacis** فى روما قد شاع فى مختلف مظاهر الفن القديم وانتقل منه إلى الفن البيزنطى ، وفى الوقت الذى نجد فيه الصليب المعقوف فى رسوم بارزة كائنة فى الكنارات بمدينة الزهراء – فى

هذا التابلوه – متأثرا فى ذلك ببعض الكنارات البيزنطية (كنارات الفسيفساء فى رافنا **Rovena**)، فإننا نرى الصليب المعقوف فى رسوم غائرة مكونا بذلك خطوطا مختلفة عن تلك التى نجدها فى كنار **Ara Pacis**، إذن فإن الكنار رقم **27** يبين لنا شرائط رفيعة من الصلبان المعقوفة مشكلة بذلك وحدات زخرفية مستقلة ، ثم استخدمت بعد ذلك فى تكوينات خلافية جديدة.

كما نجد أن الأشكال **28,29,30** بها نفس العتب **(greca)** الكلاسيكى وهو الذى نجده فى الشكلين **31, 32a** متحدا مع صلبان معقوفة غائرة ، وربما كانت هذه الأشكال الأخيرة إبداعات قرطبية أصلية .

لا يمكن أن ننسب أصول هذه الكنارات إلى الفن الإسلامى فى المشرق فلا توجد فيه أمثلة مشابهة ؛ غير أنه أمكن العثور على بعض العتب **Greca** فى رسوم بارزة قوطية فى شبه الجزية الأيبيرية **(28)**، وينقل لنا الشكل **32b** جزاءا من رسم حائطى قمت به فى متحف مدينة الزهراء ، وألوانه هى الأحمر والأزرق.

كما يجب أن نبرز هنا الشرائط التى تتضمن صلبانا معقوفة شبيهة، كما هو موجود فى الشكل رقم **26** الكائن فى التابوت الرومانى المصنوع من الرصاص والموجود فى المتحف الوطنى للآثار.

التابلوه الرابع :

خصصنا هذا التابلوه للنماذج التى ترتبط بشكل ما بالصلبان المعقوفة التى أشرنا إليها فى اللوحات السابقة .

والشكل رقم **33** هو لحجر من الفن القبطى ، **(29)** وقد استخدم العرب ذلك النموذج فى خربة المفجر **(30)** . وقد عثر جومث مورينو على نفس الشكل فى أوليمبيا **Olimpia (31)**، وهو الشكل رقم **34**، كما نجده مكررا على الكتل الحجرية فى مدينة الزهراء **(32)** [الشكل رقم **35**]، ويقودنا هذا الشكل الأخير إلى الشكلين رقم **{36}** **(33)** و **(37)** [**34**]، اللذين يرجعان إلى عصر الخلافة ، حيث نجد الصلبان المعقوفة فيها – غائرة دوما وفى وضع تبادلى مع وحدات زخرفية جديدة نبرز من بينها تلك

المكونة من مربعات بها حرف **V** ذى الزاوية القائمة والتى تتصل باثنين من الأطراف ، وهذا الشكل هو أحد العناصر الشائعة الاستخدام فى مثل هذا النوع من الزخارف القرطبية أما الشكل رقم **38** فهو مأخوذ عن إفريز فى مدينة الزهراء به نفس الزخرفة الهندسية .

وقد كانت كل هذه النماذج بمثابة أصول لتكوينات جديدة لم تكن كثيرة الشيوع فى الفن القديم على ما يبدو ، ولو أنه قد تم التنويه عنها من خلال الفن البيزنطى .

ويتميز الشكل رقم **39** ببساطته الشديدة وجماله الطبيعى **(35)**، ويمثل الشكل رقم **40** تكوينا شديد الأصالة ، كما انبثق منه الشكل رقم **41** الذى نراه كثيرا فى مدينة الزهراء، أما الشكل رقم **42** فهو الأكثر بساطة فى مثل هذا النوع من الزخارف ، ويبدو أن له صلة بالشكل رقم **39** ، والأشكال أرقام **43,44,45** تعتبر من الأشكال الهامة ، وقد عثر عليها فى مدينة الزهراء، أما الأشكال المربعة التى بها حرفا **V** فى أطرافها فهى تدخل فى وضع تبادلى مع الصليب ذى الزاوية المزدوجة ، وقد تعرضنا له فى الأشكال **16a , 16b** فى التابلوه الأول ، وتكثر فى تلك التكوينات وحدات جزئية أو كلية مكونة من ثلاثة أطراف أو أكثر يرجع بعضها إلى التكوينات التى تعتمد على الصلبان المعقوفة الكائنة فى كنارات فى التابلوه الثالث . وبذلك يتم التوصل إلى شكل أو تكوين يمكن أن نطلق عليه التعشيق"**Penetracion**".

وتنسب الأشكال أرقام **46,47,48, 49a , 49b** إلى المواجهات الخارجية الصغيرة للمسجد الجامع فى قرطبة . وينقل لنا الشكل رقم **49c** رسما فى ممرات الحراسة بالأدوار الأرضية فى مدينة الزهراء **(36)**، وهذا الشكل هو واحد من الأشكال القليلة التى انتقلت من الفن فى عصر الخلافة إلى الفن فى عصر ملوك الطوائف . كما يُرى نفس الرسم على طبقة الجص فى الجعفرية **Aljaferia (37)** وكذلك يوجد شكل شديد الشبه به فى منبر يعود إلى القرن التاسع فى المسجد الكبير فى القيروان **(38)**.

كانت كل هذه الأشكال التى نراها فى التابلوه الذي نقوم بدراسته إحدى العناصر الزخرفية لطبلة **Timpano** العقود ذات الحدوة وكذا البوائك المسدودة الكائنة فوقها.

وقد تحدث مارسيه عن تلك الزخرفة مشيراً إلى أنها ترجع فى أصولها إلى ما بين النهرين واعتمد فى رأيه هذا على شكل زخرفى ، شبيه بالشكل الذى لدينا تحت رقم

43، عثر عليه في الحفائر التي أجريت الفسطاط ، وقام بالنشر العلمي لها على بك بهجت وألبرت جابريل **Albert Gabriel**، كما ظهر ذلك الشكل الزخرفي إلى جوار زخارف جصية أخرى ذات أسلوب طولوني **(39)**، ويرى مارسيه أن الشكل الزخرفي الذي عثر عليه في الفسطاط، وكذلك الأشكال التي نعرض لها في ذلك التابلوه إنما ترجع في أصولها إلى بلاد ما بين النهرين ، غير أن ذلك العالم الأثري لم يبرهن على ما يقول ، ولا يخفى علينا أن هذا الشكل الزخرفي عاد للظهور مرة أخرى في كل من أفغانستان وتركيا ابتداء من القرنين الثاني عشر والثالث عشر رغم أنه طرأ عليه الكثير من التطور **(40)** غير أنني أعتقد أن هذه النماذج إنما تعود إلى الميراث الروماني والبيزنطي أو القبطي ، ولم نتمكن من العثور على مثل هذه الزخارف في الفن الأموي والفن العباسي في المشرق.

أما فيما يتعلق بالحفائر التي أجريت في الفسطاط والمشار إليها آنفا فقد ظهرت الزخارف المذكورة ، كما أمكن أيضا العثور على قطع من الجص عليها زخارف إسلامية أندلسية تعود إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كما نذكر هنا أن جومث مورينو قد شاهد آثاراً متأخرة من فن عصر الخلافة القرطبية في أعمال التجديدات التي تم تنفيذها خلال القرن الثالث عشر في منارة مسجد ابن طولون **(41)** وطالما لم تتم البرهنة على القول بأنها ترجع إلى بلاد ما بين النهرين – سواء تلك التي عثر عليها في مدينة الزهراء أو في الفسطاط– فالقول عندنا أن هذه الأخيرة ترجع في أصولها إلى إسبانيا ، ومن الواضح أن ذلك يصعب هضمه ، إذا ما أخذنا في الاعتبار –كما أشار إلى ذلك مارسيه **(42)**– أن زخارف هندسية مثل تلك لم تنتقل إلى الفن الإسلامي في الأندلس خلال العصور التالية لعصر الخلافة .

ويفسر كل من الفن الروماني والبيزنطي والقبطي التكوينات التي ندرسها ، أما الفن الأموي والفن العباسي فيجهلانها.

التابلوه الخامس

نرى من جديد أن كلا من الفن البيزنطي والروماني قد فرضا وجودهما على الفن في عصر الخلافة القرطبية .

تتكون الأشكال الزخرفية التى نعرض لها فى هذا التابلوه من معينات **Rombos** توجد فى أطرافها مربعات صغيرة متراكبة ومتحدة بها من خلال زاويتين . وتوجد المعينات متراكزة ؛ وتتكرر بشكل لا نهائى ، وهى نماذج من أصل رومانى وبيزنطى، كذلك توجد فى الفن المسيحى ، كما تكثر مشاهدتها فى أعمال الفسيفساء ؛ ويقول تيرّاس **Terrasse** أنه قد عثر على بقايا من الفسيفساء فى مدينة الزهراء.

والقائمة التى تتضمن الفسيفساء القديمة والبيزنطية ذات تلك التكوينات طويلة جدا [شكل رقم **50**]، ومن شبه المؤكد أن هذه الأشكال أخذت تتكون حول صلبان بسيطة أشار إلى وجودها جومث مورينو فى كالديا **Caldea**. ومنها ما هو من أصول سلتية **Lo Celtico** [شكل رقم **51**] **(43)**. وبعد ذلك نرى تكوينات من صلبان ذوات زاوية مزدوجة [شكل **52**] وهى شائعة فى الفن البيزنطى **(44)** وانتهى بها الأمر فى تكوينات أكثر تعقيدا حيث يزداد عدد زوايا الصلبان بدرجة تزيد عن الحد [شكل **54**] وتُرى مثل هذه الأشكال فى آشور والفن القبطى والفن البيزنطى **(45)** .

وتتكرر الصلبان ذات الزاويتين فى تكوينات مائلة [شكل **53**] وهى نمط ظهر فى الفن البيزنطى **(46)**؛ هذا الشكل الذى يتضمن مربعا صغيرا منعزلا فى الوسط يوجد فى فسيفساء إيطالية **Italica** طبقا لما رأيناه قبل ذلك [شكل **16b**] كما تم استخدام ذلك الشكل فى مدينة الزهراء ، وكان ذلك فى تشبيكات النوافذ المفرغة [شكل **60**] كما لا نعدمه فى زخرفة منبر المسجد الجامع فى القيروان **(47)** كما استخدم الشكل المذكور منفردا فى العصر البيزنطى وشمل مختلف المواد [شكل **61**]، ويقودنا هذا الشكل الأخير إلى الشكل رقم **62** الذى نأخذه من فسيفساء القبة التى تسبق محراب المسجد الجامع فى قرطبة.

وتتيح لنا المعُينَّات ذات الزوايا المتعددة فى مدينة الزهراء – والتى نلاحظ التأثير الواضح للفنيين القديم والبيزنطى – الفرصة لتأمل جوانب هامة فى الصليب ذى الزاويتين [شكل **63**].

كما تحتفظ بعض المعينات المنقوشة على الحجر ، فى مدينة الزهراء ، بنفس التقنية المستخدمة فى تركيب الفسيفساء البيزنطى ، أريد بذلك أن أقول بأن الزوايا الصغيرة أو حواف الشكل الهندسى إنما هى محصلة ضم مربعات صغيرة فى اثنتين من الزوايا [شكل **55**] ، ونعود لرؤية هذه التقنية فى كنارات عقود الحدوة الموجودة فى واجهات

المسجد الجامع فى قرطبة [شكل رقم **56**].

هذه المعينات تم استخدامها أيضا فى مسجد نايين (أفغانستان) - فى القرنين التاسع والعاشر- الذى بنى بالآجر . غير أن ذلك لا يجعلنا نفكر فى وجود علاقة بين الفن الإسلامى في المشرق خلال القرنين التاسع والعاشر والفن فى عصر الخلافة القرطبية وخصوصاً فى زخارف من مثل هذا النوع.

وتشكيلات المعينات المسننة الأكثر أهمية فى مدينة الزهراء نجدها فى أشكال **57,58,59** وهى أشكال مأخوذة عن كنارات حجرية . كما تظهر تلك الأشكال أيضا على بلاطات من الطين المحروق الأحمر اللون مثل تلك التى تظهر وكأنها عضادة تحت عقد حدوة فى الحجرات المجاورة للصالون الكبير **Salon Rico** [شكل رقم **65**].

أما الشكل رقم **64** فهو تكوين يتسم بالأصالة وله صلة كبيرة بمثل هذه المعينات ، ونرى فيه عناصر تكوينية مأخوذة من كنارات العتب **Grecas** والصلبان المعقوفة ، ويلاحظ أن أذرع الصليب ذى الزاوية المزدوجة والموجود فى الداخل ، تطول بشكل ملحوظ.

التابلوه السادس :

تمثل الأشكال العشرة التى يحتويها هذا التابلوه نوعا من التفريعات للأشكال التى فى التابلوه السابق . كما تجدر الإشارة إلى أن هذه الزخرفة ، المنقوشة على بلاطات من الآجر الأحمر ، كانت ملتصقة بكتل حجرية كبيرة . وذلك طبقا لما نشاهده فى الشكل رقم **66**.

ويمثل كل من شكلي **67,68** صلبانا كبيرة سواء من تلك البسيطة أو ذات الزاوية المزدوجة . وعندما نقوم بمقارنة تلك الأشكال مع المعينات السابقة نلاحظ أن الصليب هو الوحدة الأساسية إلا أن الزوايا هنا يزداد حجمها بشكل ملحوظ ، والأشكال **69,70,71,72,73,74,75,** ما هى إلا جزء من تكوينات مختلفة لم نتوصل إلى إعادة بنائها بالكامل ، ففى الأشكال القائمة فى هذا التابلوه يلاحظ أن الفنانين استخدموا مفاهيم أكثر مرونة.

ومن المحتمل أن تكون بعض تلك البلاطات قد استخدمت فى زخرفة الكتل الخشبية الخاصة برفارف السقف المحيط بصحن المسجد الجامع بمدينة الزهراء حيث عثر عليها جميعا هناك وعلى بعض الوحدات الأخرى **(48)**.

واستنتاجا لما سبق فإن التابلوهين الخامس والسادس شديدا الارتباط بالفنين الرومانى والبيزنطى . ويلاحظ وضوح الإسهام البيزنطى سواء فى التكوينات أو الوحدات الجزئية المكونة لها ، وكذلك التقنية المستخدمة . ويبرهن على ذلك أن أعمال الزخرفة قام بها فنانون بيزنطيون . وقد تم هذا بالنسبة لفسيفساء القبة الرئيسية التى تسبق المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة ، فقد زخرفت هذه فى عهد الحكم الثانى ونلاحظ أن الصليب المزدوج الزاوية مكرر فيها وبه مربعات صغيرة فى الوسط (شكل **62**) **(49)**. كما تقول لنا النصوص العربية أن فسيفساء المسجد الجامع بقرطبة قد أسهم فى تشكيلها فنانون بيزنطيون قدموا من القسطنطينية **(50)** وهناك اتصال حميم بين الزخرفة التى فى القبة والزخارف الفنية التى نراها بصفة عامة فى مدينة الزهراء ، غير أن العناصر والأشكال الزخرفية الخاصة بالقبة تتسم بصبغة القدم ، وهذا ما نكاد نعدمه فى مدينة الزهراء **(51)** ومن الواضح أن هذا التشابه مرده إلى أن الفن البيزنطي قد نفذ إلى هذه المدينة الملكية قبل أن يصل إلى مسجد قرطبة . وسيرا على ما ورد فى النصوص العربية فإن عبد الرحمن الثالث كانت له صلات بالأباطرة البيزنطيين قبل ابنه الحكم الثانى **(52)** وبالتالى فإن آثار ذلك بقيت واضحة فى زخارف مدينة الزهراء.

وتُنسب المعينات المسننة التى أشرنا إليها فى مسجد نايين فى أفغانستان إلى مجموعة مستقلة ، وتُفَسِّر السبب فى انتشار مثل تلك الأشكال فى العمارة التركية ابتداء من القرن الحادى عشر.

التابلوه السابع :

هناك تناوب بين مربعات فى وضع مائل وأخرى فى وضع عادى يظهر هذا التكوين بشىء من الكثرة فى مدينة الزهراء على شكل رسومات حائطية أو منقوشة على الحجر وقد عُثر على الأشكال المرسومة على حواف الأسوار التى تحيط بشرفة الصالون الكبير

Salon Rico [شكل **76,77**] **(53)** وكذلك على الحائط الخاص بممرات الحراسة فى الدور الأرضى [شكل **78a**] كما كانت المربعات الكبيرة تضم فى داخلها مربعات أصغر مكونة بذلك شكلا شائع الاستخدام فى الفن البيزنطى.

ويضم كل من الشكل رقم **78B** –المأخوذ من عمود مربع (كتف) فى المسجد الجامع بقرطبة ويرجع إلى توسعة الحكم الثانى – والشكل رقم **79a** –المأخوذ من قاعدة رخامية فى مدينة الزهراء **(54)** زهرات ذات أربعة بتلات ، وقد عُثر على مثل تلك التكوينات أيضا فى الفن البيزنطى ، ومن النماذج المتأخرة جدا لمثل ذلك النوع من التكوينات الزخرفة التى تغطى العقد الخاص ببوابة الغفران **Puerta del Perdon** بكاتدرائية أشبيلية والتى ترجع إلى عصر الموحدين [شكل **78c**].

ويرى تورّس بالباس أن هذه المربعات المتراكزة التى تبرز من بينها تلك الموجودة على العضادات الحجرية فى القصر الغربى **Palacio Occidental** للشرافات العليا فى مدينة الزهراء **(55)** [لوحة رقم **31**]، إنما تعود أصولها إلى الفن الرومانى ، وقد عثر على نماذج لها في أطلال الكنيسة البازيليكة الخيثارس **Algezares** (مُرْسية القرن الرابع الميلادى) **(56)**، ويمكن مشاهدة رسم نموذجى لتلك التكوينات فى القسطنطينية **(57)**، ويؤكد الشكل رقم **79b** وجود علاقة بين الفن فى عصر الخلافة القرطبية والفن الغربى السابق على العصر الإسلامى ، وهو شكل منقول عن رسم فى توسعة الحكم الثانى بالمسجد القرطبى **(58)** كما أنه مرتبط بشكل ما بالشكل رقم **79c** والمأخوذ من فسيفساء القنص **Mosaico de la Caza** –الذى عثر عليه فى **Djemila** – الجزائر ، **(59)** يمكن لنا أن نفكر أيضا فى أن الشكل **79b** منبثق من النمط البيزنطى المكون من مربعات مترابطة بواسطة نجمة مربعة وأذرع ذات خطوط منحنية . وهذه الأشكال نجدها فى هذه اللوحة تحت رقمى **82.83** **(60)**، ويمكن مشاهدة تلك الأشكال أيضا فى قطع من الرخام فى مالقة ، تعود إلى القرن العاشر أو الحادى عشر **(61)** كما تتكرر مكونة بذلك شكلا متكاملا فى تشبيكات الواجهة الخارجية للمسجد الجامع فى قرطبة [شكل رقم **83b**]**(62)**.

كما أن شبكة المعينات المربوطة ببعضها [شكل **84a,84c**] لها أصول بيزنطية حيث يلاحظ تقليد النمط البيزنطى الموجود فى الشكل رقم **84**. كما أن الشكلين اللذين يعودان إلى عصر الخلافة يضمان زخارف نباتية فى نقاط سيرا فى ذلك على الطريقة

البيزنطية ، وقد استخدمت هذه التكوينات فى الأساس لزخرفة الكنارات والكتل الحجرية للعقود ، غير أنها فى الفن البيزنطى قد استخدمت بشكل أكثر تعقيدا : إذا نرها فى الفسيفساء وتشبيكات النوافذ **(63)** ويكثر هذا النوع من المعينات المربوطة ببعضها والتى تتضمن رخارف نباتية مثل تلك التى نجدها فى مدينة الزهراء ، فى زخارف حائطية بيزنطة ترجع إلى القرن العاشر ، كما نجدها أيضا على بعض وحدات السيراميك البيزنطى **(64)**.

كما نجد ذلك النمط أيضا فى الفن الأموى فى المشرق **(65)** ، غير أن المنظور الزخرفى المستخدم فيه يختلف عن المفهوم الذى عليه فى مدينة الزهراء .

والأشكال الخاصة بمدينة الزهراء التى نجدها تحت رقمى **80,81** هى عبارة عن تكوينات من معينات ذات جذور بيزنطية ، وقد تركناها فى نهاية هذا التابلوه ذلك أنه يلاحظ اتخاذ تقنيات مختلفة عن تلك المستخدمة فى الأشكال الأولى الملونة ، أو ذات الزهور. ويوضح الشكل رقم **81** وجود عُقدة تربط بين معينات ، وهو نمط بيزنطى بلغ أقصى درجات تطوره فى المشربيات الموجودة فى واجهات المسجد الجامع بقرطبة [شكل **83b**].

التابلوه الثامن :

تدخل فى هذا التابلوه تكوينات مشكلة من نجوم ثمانية الأطراف . هذه النجمة نراها كثيرا فى الفسيفساء القديمة **(66)** ، كما أن النجمة المشكلة داخل دائرة مكونة بذلك وحدة زخرفية ، تظهر بشىء من التكرار فى الفسيفساء الرومانى وبعض النقوش البارزة التى تعود إلى العصر المسيحى **(67)** [شكل رقم **85**]، أما فى مدينة الزهراء فنجدها فى قطعة معدنية عثر عليها فى المسجد الجامع لتلك المدينة . وهناك أمثلة لها توجد فى المسجد الجامع بسوسة **(68)** وفى قلعة غرماج **Gormaz**.

كما أن النجوم ذات الأطراف الثمانية ، فى وضع تبادلى مع صلبان متساوية الأذرع، قد وصلت إلى قرطبة من الفن القديم و الفن البيزنطى **(69)** [نمط **85b**] وقد استخدم هذا النمط فى الزخارف الجصية العباسية ، وكذا فى الكتل المجرية بمدينة

الزهراء وتمثل الأشكال أرقام **86a,86b,86c,86d**، والمجموعة فى وحدات متكررة من نجوم ثمانية الأطراف، **(70)** تنويعات أخرى انتقلت من الفن القديم إلى الفن فى عصر الخلافة القرطبية ، والوحدة **86a** إنما هى وحدة أساسية قديمة ؛ أما الأشكال **86b,86vc** فهى من زخارف رخامية عثر عليها فى قرطبة القرن العاشر الميلادى **(71)**، أما الوحدة **86d** التى أعيد تركيبها فى الشكل فهى تفصح لنا عن البدايات الأولية للتشبيكات الأندلسية فى الفترة اللاحقة على عصر الخلافة فى قرطبة ، أضف إلى ذلك أن النمط رقم **85b** يوجد ضمنيا فى كثير من أشكال الفسيفساء القديمة **85c, 85d, 85e** وتوجد كل هذه الأخيرة فى **Italica**.

وقد انتقلت تكوينات النجوم والصلبان إلى بعض تشبيكات النوافذ فى المسجد الجامع بقرطبة **(72)** كما نلاحظ فى الشكل رقم **88** – وهى قطعة عثر عليها إلى جوار قطع أخرى فى مسجد مدينة الزهراء–**(73)** فإن النجمة القرطبية لها حاشية مكونة من زهيرات ذات ستة بتلات ، وهذا واحد من النماذج الزخرفية الذى لم نعثر له على أثر فى الفن البيزنطى غير أنه موجود فى الزخرفة الأموية فى خربة المفجر **(74)** وفى مسجد ابن طولون.

كما أن الشكلين **87b, 87a** هما الأكثر جمالا فى هذا النمط ، حيث نرى فيهما نجمة مزخرفة حواشيها بزهيرات ذات أربعة بتلات وزهور توجد فى مركز النجمة وكذلك صلبانا فى إطارها ، وسوف نتناول تلك الأشكال بالدراسة مرة أخرى فى الفصل الرابع .

وفى ظل تكوينات مثل هذه ، نجد أن الفن القرطبى قد توصّل إلى خلاصة كاملة معتمداً على تأثيرات غربية قديمة ، وكذلك تأثيرات ساسانية وبيزنطية ، دون أن يكون هناك تناسيا لتأثيرات الفن الإسلامى خلال القرون الثامن والتاسع والعاشر.

وإذا ما كان النمط العام يمكن أن تمتد جذوره الأولى إلى الفن الرومانى أو البيزنطى فإن الزهيرات تأتى من الفن الساسانى الذى ورد إلينا من خلال الفن الأموى أو الفن العباسى . ويمكن أن نرى تأثير الفن البيزنطى فى الطريقة التى يتم بها توزيع الزخارف النباتية من الصلبان فى مثل هذه التكوينات وأعتقد أن الزهرة الموجودة فى مركز النجمة هى ذات أصول عباسية [شكل **87c**] وهذا الفن العباسى قد أخذها بدوره عن الفن ساسانى **(75)** وتظهر في أعمال الفسيفساء البيزنطية الموجودة في المسجد

الأموي بدمشق **(76)** زهور مشابهة لتلك وقد وضعت فى دوائر . كما استخدمت أيضا فى الرخام القوطى فى شبه جزيرة أيبيريا وذلك حسبما يمكن رؤيته فى قلعة مالبيكا دى تاخو **Malpica de Tajo** [طليطلة – لوحة رقم **32**].

التابلوه التاسع :

تحتل المثمنات وتكويناتها فى الفسيفساء القديمة مكانه بارزة فى مدينة الزهراء ؛ لم يظهر الشكل رقم **89** فى عصر الخلافة ، غير أنه حظى بقبول واسع فى الوزرات والأرضيات المصنوعة من السيراميك فى المبانى الأندلسية الإسلامية اللاحقة مثلما عليه الحال فى قصر الحمراء (صالون قمارش **S.Comares**)، وبذلك فإن الصلبان التى تنسب للنمط القديم ، والتى نوردها فى الشكل رقم **89** ، أخذت تتفكك فى شكل مربعات أربعة فى تلك الزخارف الموجودة فى قصر الحمراء ، وهذا تجديد أشرت إليه فى الشكل المخطط بالنقاط **(77)** ، ويمكن العثور على النمط **89** فى أماكن مختلفة من إسبانيا القديمة ومنها بلدة التشى **Elche (78)**، كما نراه أيضا فى الفن القبطى **(79)** وقد أشار كريزول إلى وجوده فى كنيسة سان جورج دى خيراج **San Jorge de Jerach (80)**، كما كان أحد العناصر الزخرفية فى قباب سانتا كوستانا دى رافنا **Santa Co-stana de Rovena**، وذلك طبقا لما يرى فى شكل أعده بيرانسى **Piranesi**، ونراه أيضا فى الأرضيات فى أنطاكية وكذا فى الزخارف الجصية بسامراء.

كان للتكوينات الثمانية الشكل مكانة كبيرة فى مدينة الزهراء وخاصة فى الأشرطة العريضة التى كانت تزخرف المساحات الواقعة تحت رفارف السقوف أو السقوف ، ويعود الشكل رقم **90b** المأخوذ من كتلة حجرية قرطبية إلى القرن العاشر **(82)**، يماثل فى الشكل –من الناحية العملية– رقم **90a** المأخوذ عن فسيفساء من إيطاليا **Italia** ومن "منزل الشلال" **Casa de la Cascada** فى تونس **(83)** رغم أن الاختلافات تكمن فى النجمة الثمانية والزهيرات التى أضيفت إلى الكتلة الحجرية القرطبية.

وقد قام بيلاثكيث بوسكو **Velazquez Bosco** برسم شكل ثمانى وجده فى الطريق المؤدى إلى ممرات الحراسة بمدينة الزهراء ٨٤، [شكل رقم **92a**] وهذا التخطيط له علاقة بفسيفساء إيطاليا الذى نقلناه فى الشكل الذى أوردناه تحت رقم **91a**، وله علاقة

بأشكال مماثلة له فى كل من بلدة ثرطان **Zaratan** ونابا تيخيرا **(85)Navatejera** **.(Salamanca**

أما التكوينات الثمانية الأكثر ازدهارًا فى مدينة الزهراء والتى تتفق مع النمط الذى نحن بصدده فإنها ممثلة فى الشكلين **91d, 91b**، وكلاهما مزين بوردة فى الوسط وزهيرات مكونة من ست أو أربع بتلات وقد شهدنا قبل ذلك وجود الزهيرات فى الأشكال الهندسية ذات الخطوط المستقيمة ، وقلنا إنها ترجع إلى أصول ساسانية ، الزخرفة التى نقدمها فى الشكل رقم **94** إنما تشير إلى ما نقول بجلاء **(86)**.

ويرجع النمط الملون والمأخوذ من الزهراء (رقم **92B**) إلى الفن المغربى القديم رغم أنه موجود فى الفسيفساء فى أنطاكية [شكل رقم **91C**] **(87)** وفى زخرفة خربة المفجر **.(88)**

أما النمط الثماني الذى أورده جومث مورينو فى بحثه "التشبيكة" **El Lazo** تحت رقم **62** والذى نقدمه نحن فى هذه اللوحة تحت رقم **92c** فهو مسجل فى داراجوليخا **Daragoleja** وإيطاليا **Italia** وفى الفسيفساء البرتغالى الرومانى **(89)**، كما يتكرر كثيرا فى المسجد البدائى الذى يرجع إلى القرن التاسع وهو مسجد بلخ **Balkii** فى أفغانستان **(90)**. ويظهر أيضا فى إسبانيا القوطية . فى بازيليكا دى كابيثا دى جريجو **Basilica d Cabeza de Griego (91)** والشكل رقم **92a** هو من الرخام، وعثر عليه فى مالقة ويعود إلى القرن العاشر أو الحادى عشر .

ويعتبر الشكل رقم **96c** تنويعة أخرى من التكوين السابق حيث تأخذ المربعات حجما أكبر ، وفى الوقت نفسه فالأشكال السداسية التي تحيط به بأخذ حجما أصغر ، وقد شاهده جومث مورينو فى بومبي **Pompeya (92)** وظهر أيضا فى مسجد نايين **(93)** وفى الفن القبطى .

نرى هذا النمط فى مدينة الزهراء كعنصر زخرفى فى الأوانى المصنوعة من الخزف ذي الفواصل الجافة " **(94)** كما أنه الرسم الأولى اتشبيكة النوافذ رقم **6b** فى المسجد الجامع بقرطبة **(95)** [التابلوه الثاني - شكل رقم **22**].

هناك تكوينات ثمانية أخرى أكثر بساطة عن سابقتها وهى تلك التى نجدها فى الأشكال **93b 93a** وقد عثر عليها جومث مورينو فى كينتانا دول ماركو **Quinatana**

del Marco في ليون Leon (96) كما تظهر في أمبورياس Ampurias (97) ولاردة Lerida والبرتغال (98) وطليطلة؛ نراها في المنطقة العربية في كل من خربة المفجر (99) وكذا في الزخارف الجصية في مسجد ابن طولون وفي سامرا (100).

لم نعثر على ذلك الشكل في مدينة الزهراء ، غير أنه موجود في نقش بارز على الرخام في مالقة يعود إلى القرن العاشر أو الحادى عشر (101) ويتكرر كثيرا في الأرضيات الإسلامية الأندلسية في برطل Partal وجنة العريف Gereralife وتور يثيا دى ماتشوكا Torecilla de Machuca في قصر الحمراء ، كما نراه بكثرة في زخارف السيراميك الأثرى الذى يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر غير أننا في هذه الحالة نرى أن كل مثمن يحيط به كنار رأسى في وضع تبادلى مع آخر أفقى : متاحف بوبليت Poblet والمتحف المحلى في تراغونة Tarragona، وكذلك عقد دير لاس دوينياس في سلمنقة Las Duenas de Salamanca وأرضية صحن دير "جوادا لوبى" Guadalupe وبلاط قصر كوندس دى ميرابل Los Condes de Mirabel في بلاسنثيا .. Plasencia الخ [شكل رقم 96b].

ويعتبر النمط 93c أحد التكوينات الشائعة الاستخدام في القديم غير أنه غائب عن الفن في عصر الخلافة في قرطبة ، وقد ظهر في السامرا وفي قصر الحمراء (وزرة الحمام الملكى ليوسف الأول) وهو نمط تتولد منه تكوينات معقدة في عهد الناصريين والمدجنين .

وفى الختام أوردنا في التابلوه الشكل رقم 95a المأخوذ عن كتل حجرية منحوتة عثر عليها في المسجد الجامع بالزهراء (102) ، والشريط مزخرف بأشكال نباتية ذات نمط مختلف ويذكرنا بالشكل الساسانى رقم 94 (103)، ويذكرنا بعض الشيء بالواجهة الرئيسية لقصر المشتى وهناك بعض أعمال الفسيفساء الرومانية الغربية (فسيفساء كويباسى دى صوريا Cuevas de Soria المتحف الوطنى للآثار) وكذلك الطين المحروق القديم والمصنوع في قوالب . كل ذلك يوضح لنا وجود تكوينات هندسية مستقيمة الخطوط محاطة بكنارات تزخرفها أشكال نباتية [شكل 95c,95b] وتعترى الأنماط 92b,92a تغيرات نجدها في الشكل رقم 96d الموجود في قبر السيد ليون انريكيث Leon Enriquez في سانتا بولا Santa Paula (أشبيلية) ونلاحظ أن الشكل 96e الموجود في فسيفساء "بيت الشلالات" (تونس) والذى يقدم بعض الجديد ، حيث يضم

تشبيكة صغيرة من أربعة أطراف فى المربعات ، قد انتشر فى الفن الإسلامى سواء فى المشرق أو المغرب [شكل **96f** وشكل **96g**]، كما يوجد فى الوزارات المدهونة فى دير سانتا كلارا **Santa Clara** قرطبة ، والشكل رقم **96h** المصنوع من السيراميك القرطبي والسيراميك الموجود على الشاطئ الشرقى لشبه جزيرة أيبيريا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . والشكل رقم **96j** ذو واجهات تشبه الزخرفة على غلاف المصاحف في المشرق، والشكلان **96k** و **96L** اللذان بهما منمنمات ومخطوطات قديمة، يعودان إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، كما يظهر النمط **96k** فى صحن ديردى لارابيدا **M. de la Rabida**، ويتسم الشكل **96l** بأصالته وهو مأخوذ من الأرضية الموجودة إلى جوار سلم برج قمارش **Torre de Comares**، أما فيشتاني "ورشة المسلم **Taller de Moro** – طليطلة فهو الذى نجده فى الشكل رقم **96f** – قرطبة.

وختاما لذلك ، أعتقد أن التكوينات الثمانية التى درسناها تأتى من الفسيفساء الرومانية الموجودة فى شبه جزيرة أيبيريا إلا أن زخرفتها -مثلما رأينا فى الأنماط النجمية فى التابلوه السابق – وخاصة النباتية، وكذا الطريقة التى يتم بها دمج تلك الزخارف بالأشكال الهندسية ، إنما ترجع إلى أصول ساسانية ، وهذه العلاقة مصدرها وسيطها الأساسى الفن الإسلامى فى المشرق خلال القرن العاشر الميلادي ، ويبرز فى هذا المقام الشكل رقم **93b** حيث إن نمطيته (مثمن غير متساوى الأطراف) تعتبر الأساس لتكوينات ناصرية (السقف الرئيسى لبرطل **partal**) والمدجنات الطليطلية (المعبد اليهودى فى قرطبة والقبر الموجود فى كنيسة سان أيو خيينو **San Eugenio** فى الكاتدراتية الطليطلية .

التابلوه العاشر :

يدرس هذا التابلوه الأرضيات التى اكتشفت فى مدينة الزهراء حتى الآن . والأرضيات ذات الزخارف الهندسية التى نتناولها بالدرس هنا قد أشار إليها قبل ذلك مكتشفها بيلاثكيث بوسكو فى وقت كانت حالتها جيدة ومكتشفة حديثًا **(104)**.

وتسير الأنماط أرقام **99a, 98, 97b (105)** على نفس تقنية الفسيفساء ، آخذين

فى الاعتبار الاختلافات الطبيعية الناشئة عن تغير المواد المستخدمة ، ففى الفراغات القائمة فى البلاطات المصنوعة من الطين الأحمر تم وضع قطع حجرية صغيرة مؤدية بذلك إلى تكوينات هندسية مختلفة.

ويوضح الشكل رقم **99b** (طبقا لهاينو **Hainout**) وجود الصليب ذى الزاوية المزدوجة وبه مربع صغير فى الوسط..

وتظهر الصفوف المائلة للبلاطات المربعة والقائمة فى الشكل رقم **100** فى الأرضيات القديمة **(106)** ؛ وقد ظلت مستخدمة فى كل من الفن الناصرى والمرينى ، والنمط رقم **97a** مأخوذ عن كنار الفسيفاء إيطاليا **Italica** - يمكن أن يوضح لنا بعض الشىء أصول بعض المربعات الصغيرة المعقودة والموجودة فى الشكل **97b**؛ أما الأشكال أرقام **101,102,103,105** **(107)** فهى مأخوذة عن أرضيات مدينة الزهراء . فالبلاطات المربعة منفصلة عن بعضها بكتل حجرية مستطيلة ، ويبدو أن الشكل المدرّج والمكون من بلاطات مستطيلة لكل من الأرضيات أرقام **101,105** منبثق عن الفسيفساء الرومانية . وقد استخدم هذا النمط فى زخرفة بعض الكتل الحجرية الخاصة بعقود المسجد الجامع فى قرطبة [شكل **104**]. أما الأشكال أرقام **106** (من أرضية حمام رومانى فى الجزائر ، **(108)** و **107** (من فسيفساء فى بولوبيلس وماردة **Volibilis y Merida**) **(109)** فهى تؤكد الأصول الرومانية للأرضيات الموروثة من عصر الخلافة والتى نوردها تحت رقم **105,101**.

والأرضية رقم **105** نجدها فى قصر الحمراء ، كما يمكن مشاهدة الأرضية رقم **107** فى إحدى الحجرات الصغيرة التابعة لصالون قمارش **(110)**.

التابلوه الحادى عشر

جمعنا فيه سلاسل مختلفة من الفن البيزنطى ومن الآثار الإسلامية . وقد أخذت شهرة هذه الأنماط من السلاسل تشيع فى حوض البحر المتوسط ابتداء من الفن البيزنطى والفن القبطى [شكل رقم **108**] **(111)** ، والسلاسل التى وجدت فى مسجد نجيم **(112)** [شكل **114**] تناولها تورس بالباس عند دراسته للمسجد الجامع فى ألمرية **Almeria** حيث توجد فى دار العبادة تلك ، سلاسل شبيهة بالتى عثر عليها فى

المشرق **(113)** كما توجد سلاسل أخرى فى الزخارف الجصية فى سامراء -رغم اختـلاف المظهـر العـام- وهى التى درسـهـا هرزفـيلد **Herzfeld**، أشكال **109,110,111,112,113**.

وللوهلة الأولى نجد أن الشكل رقم **115** - مدينة الزهراء - يشبه إلى حد كبير السلاسل الموجودة فى مسجد نايين [شكل **114**]، ومن المحتمل أن ترجع أصول الشكل **116** المأخوذ عن زخارف جصية قرطبية إلى القرن الحادى عشر ، والتى ظهرت فى ميدان لوس مارتيرس **Plaza de los martires**، إلى أصول مشرقية ، غير أن هذه الأصول قد عبرت إلى قرطبة من خلال مدينة الزهراء ، كما أن السلاسل ذات الطرف الواحد أو الأكثر من طرف ، والشائعة الاستخدام فى مدينة الزهراء وخاصة فى الزخارف الرخامية (أشكال **117,118**) فهى ترجع إلى أصول قديمة من الفسيفساء وبعض الأعمال الفنية الغربية.

التابلوه الثانى عشر

يضم هذا التابلوه بعض أجزاء من تشبيكات النوافذ وهى فى أغلبها مسدودة وذات تكوينات هندسية مستقيمة الخطوط . كما أن أطرها هذه مزخرفة بواسطة دوائر أو زهيرات ذات أربعة أو ستة بتلات ، وكذلك بزخارف نباتية أخرى ، وكلها متكررة سيرا على التقنية الساسانية طبقا لما أشرنا إليه عند التعليق على التابلوهين السابع والثامن، وتوضح الأشكال **121,120,119a** الشكل النجمى ذا الثمانية أطراف والصلبان ذات الأذرع المتساوية الموجودة فى التابلوه الثامن. والشكل رقم **122** هو جزء من شكل مثمن ويمكن أن يكون جزءا مكملا لمجموعة الأشكال المثمنة التى درسناها فى التابلوه التاسع ، أما الإطار المحيط فتوجد به أشكال مثلثة وهذا الشكل الزخرفى يتكرر كثيرا فى الفسيفساء والنقوش القديمة سواء البيزنطية أو القوطية **(114)** وتكثر تلك المثلثات أيضا فى شواهد القبور الرومانية ، وفى بعض طبالى الأعمدة القوطية (طبلية فى ميرتولا **Mertola**) أما فيما يتعلق بالشكل رقم **119** (إذ إن **A & B** هما نفس الشىء) والذى تظهر فيه الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف المرتبطة ببعضها من خلال عقد، فيمكن القول بأنه قد استخدم كثيرا فى قصر الحمراء (الزخارف الجصية لصحن

ميكسوار **Mexuar** وصاله العدل فى بهو السباع **Sala de Justicia del Cuarto de los Leones**، كما أنه قريب جدا فى الشبه من تشبيكات النوافذ أرقام **5-a,4-a**، بالمسجد الجامع فى قرطبة -طقا لتصنيف بريش **Brisch** [شكل رقم **130b**] ومن وزرة مدهونة فى كاستيخودى مرسية **Castillejo**، [شكل **130c**] وكذا من أعمال مدجنة فى طليطة [شكل **130e,130d**].

وينوّه الرسم **123** إلى شكل مكون من نجمات مثمنة الأطراف ومربعات يوجد بها ورود مفصصة أما الشكل رقم **124** المكون من مربعات صغيرة مائلة فنراه كثيرا فى فسيفساء تعود إلى العصر المسيحى **(115)** ومشربيات قوطية وأستورية **Asturias**، كما ظهر هذا النوع ذو الحواف الملساء فى تشبيكات النوافذ بالمسجد الجامع بمدينة الزهراء **(116)**، وقد تحدثنا عن الشكل رقم **125** الذى أوردناه فى هذا التابلوه عند تناولنا للأشكال الواردة فى التابلوه التاسع نظرا لأن نمطيته يمكن أن تكون عبارة عن تشبيكة نافذة مسدودة وذلك حسبما رأينا فى التابلوه التاسع الخاص بالمثمنات، ويمكن أن تكون الأشكال **127,128,129,130a** لتشبيكات نوافذ لا تبتعد فى نمطيتها عن التشبيكة رقم **126a** المأخوذة من خربة المفجر [شكل **126b**] **(117)**.

وعموما فإن هذه التشبيكات ذات الزخارف المستقيمة الخطوط تكمل مجموعة التشبيكات القائمة فى الواجهات الخارجية للمسجد الجامع فى قرطبة.

الشكل رقم 131a

نولى عناية خاصة بهذا الشكل نظرا لأنه أول تكوين أندلسى إسلامى عبارة عن تشبيكة أو نجمة من ستة أطراف ، وقد عثر جومث مورينو على نمط قريب منه ، يرجع إلى العصر القديم ، فى إيبونه **Hippona (118)**، وفى هذا النمط نجد أن الأشكال النجمية المسدسة يتم ملؤها بمعينات صغيرة ، ويبدو أن الشكل **131b** المأخوذ من فسيفساء فى **Volubilis** هو عبارة عن النمط الذى كان أصلا فى تكوين الشكل الخلافى رقم a١٣١، والذى كان يزين كنارات العقود المركزية للصالون الكبير **Salon Rico** بمدينة الزهراء ، وذلك طبقا لعملية إعادة بناء قام بها السيد فيلكس إيرنانديث **D.Felix Hesnandez**، ويمكن العثور على تكوين مماثل فى أحد عقود مسجد ابن

طولون **(119)** وفى السقف المدهون للمسجد الجامع بالقيروان - القرن الحادى عشر **(120)**، وقد سبق أن تناولت بالشرح فى دراسة أخرى ذلك النمط القيروانى وذلك الشكل رقم **131a** **(121)** .

وتكاد التشبيكة المكونة من ستة أطراف ، والموجودة فى مسجد أحمد بن طولون ، تماثل النمط الأساسى الموجود فى الفسيفساء الرومانية ، ونجد أن الأشكال النجمية مزخرفة -فى كلتا الحالتين- بالمعينات الصغيرة ، أما فى مدينة الزهراء فقد اختفت تلك الزخارف، وحدث نفس الشىء فى سقف القيروان وفى رفارف السقوف المدجنة الطليطلية التى ترجع إلى الفترة ما بين القرنين الحادى عشر والرابع عشر **(122)** ، غير أنه لا يجب أن ننسى بعض الأعمال الإسلامية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر مثل أشغال العاج الفاطمية حيث نجد أن النمط **131a** يتكرر كثيرا فيها .

وتوضح لنا السقوف الخشبية للمسجد الجامع بقرطبة والمتعلقة بالتوسعة التى تمت فى عهد الحكم الثانى تنويعات كثيرة من الشكل رقم **131a**، ويكفى أن نقوم بإزالة نجمة من أى واحدة من التشبيكات ذات الستة أطراف من الشكل **131b** لنحصل على الشكل **131c**، وهذا بدوره يأخذنا إلى الشكل **131d** الموجود فى السقف القرطبى ، ومنه ينبثق كل من الشكل **131e** والشكل **131F** المتعلقين بالقبة المرابطية فى مراكش والتى درسها جاك مينى **Jacques Meunie** وتيرّاس **Terrase** فى **Nouvelles Re-cherches Archeologiques** دراسات أثرية جديدة.

أما التكوين **131a** بمدينة الزهراء والذى انتقل إلى الزخارف الجصية فى "الفخارية" **Alfareria** فقد ظل يرى فى العديد من الأعمال المدجنة ، نذكر منها على سبيل المثال : تشبيكات نوافذ الحصن الموجود فى ناباراً والمسمى بـ أوليت **Olite**، وكذلك سقف قاعة الاحتفالات بجامعة ألكالادى إيناريس **Alcala de Henares** وبوابة الاستقبالات الملكية فى بلنسية **Audiencia Real de Valencia** وبوابة الكاتدرائية السابقة تماريتى دى ليتيرا **Tamarite de Litera** وأسقف دير سيخينا **Sigena...** الخ.

وتزدان التكوينات الموجودة فى الزهراء بالورود الموضوعة داخل النجوم وكذلك السعفات المتوازية التى تحتل مكان الأشكال الهندسية الأخرى سيرا فى هذا على المنظور البيزنطى ، ومن المحتمل جدا أن تكون هذه التشبيكة القرطبية المكونة من ستة أطراف قد جاءت إلى عصر الخلافة القرطبية كاملة التكوين من المشرق وأن الزخارف

النباتية التكميلية مصدرها بيزنطة ، وفى هذا المقام علينا أن نتذكر الدور الهام الذى يتوفر للأشكال الهندسية الموجودة فى فسيفساء القبة التى تسبق المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة والتى تترابط ببعضها -فى بعض الأحيان- بعناصر زخرفية نباتية ، وهذا نهج تم السير عليه فى أعمال بيزنطية أو ذات تأثير بيزنطى خلال الفترة اللاحقة على القرن العاشر ، وسوف نعود مرة أخرى إلى التشبيكة ذات الأطراف الستة فى التابلوهات الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر..

التابلوه الثالث عشر :

رأينا فى التابلوهات السابقة كيف أن الكثير من التكوينات الهندسية كانت مزخرفة بأزرار ووريدات مصفوفة على الإطار الخارجى للشكل . إنها وحدات زخرفية صغيرة ، وأحيانا ما تجعلنا ندخل تحويرات على آرائنا بشأن التأثيرات الخارجية التى تلاحظ على الأنماط الهندسية .

والنظرة المجردة لهذه العناصر توضح أنها تختلف عن بعضها البعض ، فالوريدة يمكن أن يكون لها أربع أو خمس أو ست بتلات، وفى بعضها الآخر نجد أن المركز يحتله قرص أو وريدة أخرى.

وقد استخدم الزرار الأملس [شكل رقم **132a**] فى بعض الأعمال البيزنطية نذكر من بينها **Diptico de Filoxeno (123)**، كما أن بعض الأحجار القوطية المشغولة قد زخرفت بهذه الأسطوانات الصغيرة **(124)**؛ وإضافة إلى ذلك قلنا أيضا إنها كثيرة الشيوع فى الفن الساسانى سواء فى الزخارف الجصية أو الأقمشة ، وانتقلت منها بعد ذلك إلى الأقمشة البيزنطية ، كما يمكن مشاهدتها على واجهة القلعة الأموية بقصر المشتى غير أنه لا يجب أن ننسى وجودها على الزخارف الجصية فى العصر الرومانى المتأخر فى بباخويوسا **Villajoyosa (125).**

والشكل **132b** هو عبارة عن زراربه تجويف قمعى فى الوسط وهذا شائع فى مدينة الزهراء كذلك الشكل **132c** حيث يوجد فى الزهراء وفى بعض الأعمال الساسانية ؛ وأخيراً نجد أن الشكل رقم **132d** يمكن العثور عليه فى بعض الأعمال الساسانية فى

السامراء وخربة المفجر ومسجد نايين وقلعة بنى حماد غير إننا لا نجد له أثرا فى مدينة الزهراء ، ويتكرر الشكل رقم **133** ، بمجموعة الأزرار من النمط رقم **132c**، فى مدينة الزهراء .

وتوجد التنويعات الثلاثة للوريدة الموجودة فى الشكل **134**، والمكررة كثيرا فى مدينة الزهراء ، فى الكثير من الأعمال الساسانية ، وخربة المفجر ، ومسجد ابن طولون ، كما ترى الوريدة المكونة من ست بتلات [شكل **135**]، والموجود بها زرار فى الوسط ، فى الأعمال الساسانية وخربة المفجر والسقف الخشبى للمسجد الجامع فى قرطبة (توسعة الحكم الثانى) ، أما الوردة رقم **136** التى تحمل وريدة فى الوسط فقد استخدمت كثيرا فى الأعمال السابقة على ظهور الإسلام سواء المشرقية أو الغربية.

والزهرة رقم **138** المكونة من ست بتلات وزرا به نقطة فى الوسط ، هى ساسانية الأصل ، ويمكن العثور عليها فى فسيفساء المسجد الأموى بدمشق وفى خربة المفجر والشكل رقم **139** هو من قصر المشتى ، أما الأشكال **140,141** فهى تنسب إلى الأعمال الإسبانية الرومانية ، غير أنها لم تكن مستخدمة بشكل متوال كما نرى فى النمط العربى .

كما سوف نرى الوريدة رقم **139** من قصر المشتى فى الأعمال الخشبية العربية التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن حيث نجدها فى المتحف العربى بالقاهرة ومتحف المتروبوليتان فى نيويورك **(126)**.

ومن سامراء نجد الوريدة المكونة من ست بتلات ذات أطراف منحنية ، شكل رقم **142** ، وهى ترى قليلا فى مدينة الزهراء والشكل رقم **143** والذى هو عبارة عن وريدات مكونة من ست بتلات على شاكلة الشكل رقم **135** والمرتبطة بأشكال نجمية ثمانية متوالية فهو مأخوذ من قرمة التاج فى مدينة الزهراء.

ورغم أنه من الصعب تحديد جذور لكل واحدة من هذه الوحدات الزخرفية الصغيرة المنتشرة فى مدينة الزهراء ، يبدو مؤكدا أن تكرار مثل هذه الزخارف فى أنماط هندسية هى عادة مشرقية جاءت إلى الفن القرطبى خلال القرن العاشر .

التابلوه الرابع عشر :

ندرس في هذا التابلوه ميداليات مكونة من أربعة أطراف ذات زاوية مستقيمة وأربعة فصوص ، وهذا الشكل المتكرر يزين بعض الكنارات في الزهراء مثلما نرى في الشكل رقم **144a** وقد صاحبته زخارف بنائية تكميلية مثلما في شكل **144b**، كما يظهر هذا الشكل منحوتا في أغطية أرفف السقف في المدينة الملكية ، [شكل **145**]، وبالنسبة للأفريز الذى تحدثت عنه في أبحاث سابقة **(127)** فإن من خصائصه أن الميدالية وضعت بطريقة تجعل الفصوص على الجانبين الأيمن والأيسر من الشكل ، ويظهر هذا النمط وكذا الوضع الذى عليه في الزخارف الجصية لسامرا **(128)**، ويقترب الشكل رقم **145**، الخاص بغطاء رفرف السقف **(129)** والذى تنتهى أطرافه بزخارف نباتية بها بعض التوازى ، من الميداليات الفردية التى أحيانا ما تزخرف المنسوجات البيزنطية التى تعود إلى القرنين الثامن والتاسع (منسوجات تحتويعلى مناظر قنص الأسود – في الفاتيكان) وكذا في أعمال نحتية أخرى تلتزم نفس الأسلوب (القرن العاشر) **(130)**.

وهذه الميداليات تظهر بشكل إيحائى في واحدة من المشربيات الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة **(131)** وفى أعمال الخشب المصرية التى تعود إلى العصر الفاطمى **(132)**.

وقد ظلت مستخدمة في الفن الإسلامى في الأندلس خلال الفترة اللاحقة لعصر الخلافة القرطبى وذلك طبقا لما نراه في الزخارف الخاصة بالمعبد اليهودى " سانتاماريا لابلابنكا" في طليطلة ، والتى ترجع نماذجه إلى عصر الموحدين والمرابطين ؛ ويمكن أن نعثر على الشكل رقم **144a** مرسوما على أخشاب سقوف في الحمراء ، وهو محفوظ الآن في متحف الآثار التابع لقصر الحمراء ، وربما تذكرنا الزخارف النباتية الموجودة على تلك الأشكال الهندسية بما يوجد في مدينة الزهراء ، وخاصة النمط **144b**. والشكل رقم **146a** مأخوذ من الزهراء وهو ينسب لتكوين شديد التعقيد ، ومنه أيضا انبثقت السلسلة الواردة تحت رقم **115**، وتتميز تلك الميدالية بأن العقد التى تنبثق منها الفصوص تنتهى اثنتان منها بزخارف نباتية متوازية وهى بذلك تعتبر تقليدا لبعض تشبيكات النوافذ الموجودة في المسجد الجامع بمدينة الزهراء **(133)** والمسجد الجامع بقرطبة ، وهذا النوع من العقد الذى ينتهى بزخرفتين نباتيتين مرجعه إلى الفن

البيزنطى ، ونراه أيضا فى فسيفساء توجد بمسجد قبة الصخرة.

لم يظهر هذا النمـوذج فى مدينة الزهراء ، غيـر أنه يمكن التنويه به من خلال الوحدات الزخرفية الموجودة فى سقف المسجد الجامع بقرطبة ؛ وهو موضوع بشكل تكون أطرافه الأربعة على أجناب الشكل **(135)** ، ويتكرر فى المشرق كثيرا بشكل منفرد (مسجد قبة الصخرة) أو متكرر ، ومربوطة الواحدة إلى الأخرى (مسجد بلخ) **(136)**، كما يظهر الشكل نفسه – غير أنه فى هذه المرة مكون من ثمانية أطراف –فى الفن الساسانى **(137)** وبعد ذلك فى قلعة خربة المفجرة **(138)**.

تجدر الإشارة فى هذا المقام إلى فسيفساء عثر عليها فى المهدية ونقلها زيبس **Zibss (139)**، ويرى هذا الأثري أن تلك القطعة ترجع إلى القرن العاشر وتوجد بها ميداليات مثل التى نجدها فى الشكل القرطبى الواردة تحت رقم **146a** وترتبط الوحدة بالأخرى من خلال عقد مستديرة حيث وضعت فيها الزخرفتان النباتيتان التقليديتان، وربما كانت تلك الفسيفساء التونسية تقليدا لفسيفساء بيزنطية.

ومن العناصر الزخرفية التى أمكن إنقاذها فى مدينة الزهراء نجد ما هو فى الشكل رقم **146b** حيث إن أطراف الميدالية السابقة تكاد تكون مدببة، وهو شكل تبدو له علاقة بالقباب المفصصة الصغيرة التى تدخل فى بنية القباب المضلعة الكبرى فى المسجد الجامع بقرطبة ؛ كما يظهر فى أعمال نحتية ببزنطية **(140)** ، ويشير تيراس إلى أنها (القباب الصغيرة) ترجع فى جذورها إلى بلاد ما بين النهرين **(141)** ، وهناك ميداليات ذات فصوص عديدة وزاويا صغيرة حادة تزين حوائط القلاع الأموية فى سوريا **(142)**.

كما تضم اللوحة المذكورة شكلا لتشبيكة هى الشكل رقم **147** المأخوذ من الصالون الكبير **Salon Rico** بمدينة الزهراء ، كما أن الموضوع الرئيسى – ميداليات ذات فصوص وزاويا مستقيمة فى وضع تبادلى –له علاقة بالميداليات التى سبق وصفها فهو تنويعه أخرى للمشربيات أرقام **4a , 5a** فى المسجد الجامع فى قرطبة ، كما يضمه وجه شبه مع وزرة مرسومة فى قصبة مالقة **Alcazaba de Malaga (143)**.

أما الوحدة الزخرفية المكونة من ميدالية ذات أربع زوايا مستقيمة وأربعة فصوص فهى قائمة فى إحدى تشبيكات النوافذ بالمسجد الجامع بقرطبة شكل **A**، كما نراها متكررة سيرا على منظور قديم عرضنا له فى التابلوه الثانى ، وعلى أى الأحوال فإن

أجزاء تلك الوحدات التى ترد على شكل متتابع ترتبط فيما بينها ، ويضم الرسم **A** فى التابلوه الذي نحن بصدده زخارف نباتية ذات مذاق بيزنطى.

ولقد حازت الميدالية ذات التصميم المشترك الخطوط ، والتى نحن بصددها ، نجاحا فى الفن الإسلامى الأندلسى خلال عصر ما بعد الخلافة خاصة فى غرناطة وطليطلة، والأشكال **D,E,I,LL**، المأخوذة من زخارف جصية وزليج مزجج ، ترجع إلى العصرين المدجن والقشتالى ، والنمط **E** (زليج من ديرسانتا كتا لينا **S. Catalina** فى بلد الوليد **Valladolid**) نرى فيه الميداليات مترابطة ببعضها من خلال الفصوص ، وذلك حسب الطريقة التى قمنا بالإشارة إليها فى الأشكال **58 ,59a ,59b** الموجودة فى التابلوه الخامس ؛ هناك أيضا زليج شبيه بذلك فى كنيسة سانتو دومنجو دى أوكنيا **Santo Domingo de Ocana** وفى كنسية " لاكوليخياتا دى داروكا **La Colegiata de Daroca**؛ وهذه الأنماط الأخيرة نجدها فى أقمشة حريرية مشغولة ترجع إلى القرن الثالث عشر : عباءة القديس باليرو **San Valero** فى متحف الفنون بقطالونيا **Cataluna** ومخدة السيدة ليونوردى أراجون **Leonor de Aragon** (أرغن) ، وفى لاس أويلجاس دى بورجوس (برغش) **Las Huelgas de Burgos** نعثر على الشكل **I-B**، أما النمط **O** فهو مأخوذ من معبد فى بياسانا دى مينا **Villasana de mena** (بلد الوليد) وهو عبارة عن زليج ذى طابع أشبيلى .

وتعتبر الأشكال **D-I** و **LL** المأخوذة عن زخارف جصية طليطلية مدجنة من قصرى توردى سياس **Tordesillas** وأشبيلية ، نموذجا تمثيليا جيدا ، والنموذج الخاص بـ "توردى سياس" **D-I** يكرر نفس النمطية التى توجد فى مدينة الزهراء فى شكل **146a**، أما ألا شبيلى **LL**، فهو يرتبط أكثر بنماذج قديمة وعباسية حيث استُلهِمتْ منها أولى التكوينات الموجودة فى مدينة الزهراء **144a**.

وتنبثق الانماط المأخوذة من قصر الحمراء **J,K,L** من الأشكال الموجودة فى الزهراء بشكل مباشر . فالنمط J يكرر -من خلال الأرضيات- الميدالية المعقودة التى تتسم أطرافها بأنها ذات زاوية مستقيمة وألحقت بها زخارف نباتية ، والشكل **K** يتسم بالأصالة الواضحة إذ به فصوص مزدوجة على الأجناب الأربعة للميدالية ، وهذه الفصوص ترتبط ببعضها من خلال نجوم مثمنة ، كما أنه مأخوذ من أرضية التروس الناصرية القائمة فى "صالون قمارش"بقصر الحمراء .

أما النمط ـ لـ فهو يرجع إلى قطعة خشبية موجودة فى متحف الآثار بالحمراء الذى تحدثنا عنه ، وهو (أى النمط) يعتبر نقلا أمينا لبعض الأشكال الموجودة فى الزهراء .

بقيت الأشكال **B,C,F,H** أمامنا ، وقد قمنا بتحليلها قائلين عنها تلك العبارات "أمكن العثور، ضمن الزخارف فى مدينة الزهراء، على الشكل رقم **146b** حيث نجد أن أطراف الميدالية السابقة مدببة للغاية، وهو شكل يبدو أن له علاقة بالقباب المفصصة الصغيرة التى تشكل جزءا من القباب الكبيرة المضلعة الموجودة فى المسجد الجامع بقرطبة ، كما تظهر فى أعمال نحتية ببزنطة" ؛ كنا قد أشرنا قبل ذلك إلى الميداليات ذات فصوص متعددة ، وزوايا صغيرة مدببة مرسومة فى بعض القلاع الأموية والتى منها نأخذ الشكل **B**، أما النمط **C** فقد أخذناه من إحدى القباب الموجودة فى المسجد الجامع بقرطبة .

وتنتسب الأنماط **F,H** إلى قبو ، وحوامل الصور المقدسة المسيحية ، وهى ذات أسلوب قوطى وترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ومن الصعب علينا أن نورد أصولا إسلامية لتلك الأعمال ، إذ لا تتوفر لدينا سوابق لها فى الأعمال الإسلامية الغرناطية والمدجنة ، أما الميداليات ذات الأربعة فصوص وذات الأطراف المدببة –طبقا لما هو وارد فى الأنماط التى لدينا – فقد استخدمت كثيراً فى أشغال العاج والأبواب القوطية الفرنسية ، إلا أن الميدالية هنا لا تتكرر ، وغير معقودة مثلما هو الحال فى الأعمال المسيحية المشار إليها، وربما كان لتلك الميداليات ذات الأطراف المدببة جذور غربية ، وانتهت، مع مرور الزمن ، إلى اتخاذ العقدة متأثرة بالميداليات الإسلامية ذات الأطراف التى لها زاوية مستقيمة ، وهذا ما يمكن أن يكون عليه حال أفاريز المعبد اليهودى فى طليطلة الترانستو **El Transito** [شكل **M**].

ورغم أن الميدالية ذات الأطراف المدببة قد استخدمت كثيرا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر وخاصة فى الأعمال المسيحية فإن تلك التى لها أطراف ذات زوايا مستقيمة ظلت مستخدمة كذلك فى الزخارف الجصية والأخشاب خلال القرنين المذكورين ، وتعتبر الزخارف الجصية الملساء فى القصور والمنازل الكبرى المسيحية خلال تلك الفترة شاهداً على ما نقول ؛ واستمر الحال كذلك خلال القرن السادس عشر (هناك منزل يطلق عليه منزل الجريكو **Greco** فى طليطلة ، وكذلك دير سانتو دومنجو الريال **S. Domingo el Real** ودير سانتا كلارا **S. Clara**، الكائنين فى نفس المدينة،

وكذلك قصر كارديناس **Cardenas** فى أوكنيا **Ocana** وطليطلة) ، وهناك تنويعة مثيرة للفضول نجدها مرسومة على إحدى الكمرات المدجنة ، وهى محفوظة فى الكاتدرائية القديمة بسلمنقة **La Catedral Vieja de Salamanca** ونرى فى هذا النمط صقورا وشارات فروسية لفرسان سانتياجو [شكلا **N,Ñ**].

وفى العديد من السقوف المدجنة والخاصة ببعض الكنائس والقصور الأندلسية المدجنة والقشتالية توجد رسومات على الركاب (حوامل السقف) وعلى الكنارات التى توضع فوقها قطع الزليج ، هذه الرسوم عبارة عن ميداليات فى وضع تبادلي مع واجهات مستطيلة . ومثال ذلك سقف كنيسة سان ميجيل دى ببالون **S.M.guel de Villalon**(بلد الوليد) [شكل **D-2**] وكذلك سقف سانتا ماريادى أرباس **Santa Maria de Arbas** فى بلدة ما يورجادى كامبوس **Mayorga de Compos** (بلد الوليد)، وكذل السقف المسطح فى "كاسادى بيلاتوس **Casade Pilatos"** (أشبيلية)، وعلى الأفريز الطليطلى المدجن الممتد تحت القبة الرئيسية لصالة العدل فى قصر الحمراء ويعود كلا العملين الأخيرين لعصر السيد بدرو **Pedro** الأول القشتالى .

يجب أن نأخذ فى الحسبان أن الميدالية الموضوعة فى الأفاريز المشار إليها مكونة من أربعة فصوص وموزعة على الأفريز عرضا وطولا، وعندما نلاحظ تلك الجزئية من العمل نجد أن الأنماط الأخيرة الخاصة بقصر أشبيلية وقصر الحمراء تكتسب أهمية خاصة، ذلك أن تاريخ إنشائها يجعلنا نضع على رأس القائمة الخاصة بالنمط الذى نحن بصدده، وقد ظهرت فى منتصف القرن فى المنسوجات الأندلسية الإسلامية إما فى تبادل مع الواجهات المستطيلة، قطعة نسجية، فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن **Museum of Fine Arts - Boston**، أو مكررة ومعقودة ببعضها البعض من خلال دوائب – قطعة نسجية، متحف مونتريال للفنون الجميلة **Montreal Museum of Fin arts**. منسوجات حريرية من إسبانيا من القرن **8** إلى القرن **15** الميلادى **Florence Lewis May, Silk textil of Spain Eighth to Fifttenth Century** [أشكال **86,8**].

كنا قد أشرنا قبل ذلك إلى وجود حالة مختلفة ألا وهى الأفاريز التى توجد بها الميداليات ذات الزوايا المستقيمة ملتزمة بالجانب الرأسى والجانب الأفقى للشكل ، وهذا ما نراه فى أشغال الخشب فى العصر الفاطمى (القاهرة) وفى السقف المدهون فى المسجد الجامع بالقيروان والمسجد الجامع بقرطبة (انظر التابلوه الثامن – الفصل

الثانى) كما نرى مثل تلك الأفاريز التى تتناوب فيها الميداليات والواجهات المستطيلة بالمعبد اليهودى "سانتا مريا لابلانكا" ، وكذلك فى أخشاب مشغولة فى طليطلة؛ ترجع إلى الفن المدجنّ ، وقد انتقلت من هذه الأعمال إلى حوامل السقف المدهونة التى تعود إلى القرن الرابع عشر ، وخلال تلك الفترة الزمنية تمت زخرفة الجزء الأكبر من دير سانتا ازابيل لاريال **S. Isabel la Real** طليطلة) ، ويوجد فى أحد عقوده- لزخرفة طبلة العقد، **enjutas** ميداليات فردية تنتهى أطرافها بزخارف نباتية مزدوجة ، شكل**P** وهذا الشكل له صلة بالميداليات الخاصة بمدنية الزهراء والواردة فى التابلوه الثالث عشر [لوحة **6c,6a**].

وقد تمكنا من العثور على الشكل **Q** من الزليج المتأخر فى سلمنقة والذى يذكرنا بالشكل رقم **147** الذى يعود إلى عصر الخلافة.

التابلوه الخامس عشر :

الشكل السداسى نجده أيضا فى الفن الإسلامى فى الأندلس ، غير أنه أقل شيوعا من الشكل المثمن . ومن المعروف أنه قد ظهر فى الفن القديم **(144)** [شكل **148**]، وأول التكوينات السداسية بما فى ذلك تشبيكة من ستة أطراف فى كل شكل نجدها فى إحدى تشبيكات النوافذ الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة **(145)** [شكل **149**] كما أنه يتكرر بشكل مبسط فى الجعفرية **(146)** وعلى الأخشاب الطليطلية المدجنة **(147)**، وقد استخدمت تلك الأشكال فى زخرفة الأسطوانات الجصية فى عقود المعبد اليهودى "سانتا ماريا لابلانكا" [شكل **150a b 150b**]، ويعتبر النمط رقم **151** تنويعه لهذا الشكل . ويكن العثور عليه فى المعبد اليهودي "الترانستو" (طليطلة) وفى قرطبة . كما يظهر أيضا فى وزرات فى غرناطة وفي المدجنات الأشبيلية . ويتكرر فى مدجنات أرغن **Aragon** كما هو واضح من خلال النمط **149 (148)**، وهناك نمط شديد الشبه بذلك يمكن أن نراه فى الجامع الأزهر بالقاهرة **(149)**، وفى المحراب الخشبى بضريح السيدة رقية والمحفوظ الآن فى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، ويعود ذلك إلى القرن الثانى عشر **(150)**.

التابلوه السادس عشر :

من المفترض أن يكون الشكل رقم **149** من التابلوه السابق مكونا فى الأساس من نمط سداسى ، ويكفى أن نضم النجمات الست التى تحيط بالنجمة الوسطى ، غير أننا إذا ما وحدنا بين كل نقاط الالتقاء دون استثناء فإن هذه الشبكة المكونة من أشكال سداسية تتحول إلى شبكة من المعينات ، وربما كان ذلك فى حقيقة الأمر النمط الأساسى للشكل رقم **149**، وهو يرجع فى أصوله إلى الفن القديم ؛ يمكننا فى هذا المقام أن نتحدث عن مبدأ أساسي سوف تكون له فاعلية واستمرارية فى الفن الإسلامى فى الأندلس ويقول ذلك المبدأ بأن كل تكوين هندسى من التشبيكات يخفى وراءه نمطا كلاسيكيا يمكن الوصول إليه من خلال مخططات المحاور والتوحيد فيما بينها بالنسبة لكل وحدة من وحدات الزخرفة الإسلامية ، وطبقا لذلك المبدأ فإن التشبيكات الأندلسية الإسلامية ترتبط بالأشكال الكلاسيكية بطريقة ما .

يمكننا أن نرى ذلك المبدأ مطبقا على التابلوه الذي نحن بصدده ، فالنمط رقم **153** المكون من نجوم ومعينات مخططة بخطوط قوية ومنبثقة عن الفن الرومانى ، إنما هى شبكة من المعينات أو الأشكال السداسية الضرورية للوصول إلى النمط رقم **154** حيث تتشابك الأشكال السداسية الصغيرة بواسطة معينات ، ونعثر على ذلك الشكل فى الجعفرية وفى الوزرات الموجودة فى كاستيخودى مرسية **Castillejo de Murcia** [نمط **152**] وكذلك فى تكوينات أخرى مشرقية [شكل **155,156**] **(151)** كما يمكن رؤيته فى نافذة مغشاة بالزليج فى مدرسة أبى القاسم تربى (القرن الثالث عشر) **(152)** [شكل رقم**158**]. غير أن ذلك النمط يتراكب مع الشكل الذى نقدمه للتشبيكة ذات الستة أطراف تحت رقم **131a** والذى عثر عليه فى مدينة الزهراء ، وسوف نتحدث عن هذه النقطة فى التابلوه التالى .

يمكن اعتبار الشكل رقم **157** كتنويعة لكل تلك الأنماط ذات الأساس السداسى ، حيث تمتد أطراف الأشكال النجمية مكونة بذلك زخرفة غريبة كان لها صدى كبير فى الفن الإسلامى، كما يظهر النمط نفسه فى الزخارف الجصية الناصرية : الزخارف الجصية للبرج الصغير العالى فى البرطل **Partal**، والزخارف الجصية للدير السابق سان فرانثيسكو **S.Francisco** فى قصر الحمراء (القرن الرابع عشر) . وخلال الفترة

السابقة على ذلك ، أى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ,ظهر فى تركيا ما يلى: فسيفساء **Sehir Eshfaglila (153)** ، ونعثر على الأشكال المسدسة الصغيرة تحل محل النجوم فى المحراب المصنوع من الزليج فى مسجد سيركالى فى قونية **Konia** (القرن الثالث عشر) **(154)**..

من الهام أيضا أن نلاحظ أن الشكل الكلاسيكى رقم **153** يعود للظهور فى بعض السقوف الإسبانية ذات الأسلوب المدجن ، وأسلوب عصر النهضة ، ونراه مكررا فى سقف البلاطة الرئيسية لكنيسة سان فيكوندودى ثيسنيروس **San Fecundo de Cis-neros** بالنسيا **Palencia** كما يوجد أيضا فى بعض الأرضيات: مثل الأرضية التى عثر عليها عند هدم المنزل رقم ٤ فى ميدان **Almonia** (بلنسية **Valencia**) **(155)**.

التابلوه السابع عشر :

يوضح لنا كل من الشكل رقم **131a** المأخوذ من مدينة الزهراء والتابلوه الخامس عشر أنواعا من التشبيكات ذات الستة أطراف فى طليطلة ، ويقودنا النمط الأساسى الذى شهدناه فى الشكل رقم **154**، التابع للتابلوه السابق ، إلى التكوين رقم **160** المأخوذ عن قطعة خشبية فى رفرف سقف مدجن من طليطلة محفوظ الآن فى متحف قصر الحمراء **(156)**، وإذا ما ضممنا التكوين الحالى للأشكال النجمية ذات الأطراف المدببة فإننا نجد أمامنا تنويعة غاية فى التوازن تظهر فى واحدة من تشبيكات النوافذ المسدودة المطلة على صحن فى دير سانتا إيزابيل لاريال - **S.Isabel la Real** طليطلة، وهذا النموذج الأخير هو ، فى حقيقة الأمر ، عبارة عن تراكب بين الشكل المأخوذ من مدينة الزهراء [رقم **131a**] وشكل آخر أصغر منه ؛ هناك تنويعة أخرى للشكل **160** وشديدة الارتباط بالشكل **131a** نجدها فى النمط **162** المأخوذ من الأخشاب الطليطلية المشار إليها والموجودة فى متحف قصر الحمراء ، كما يظهر أيضا فى سقف صالة المجمع الكنسى **Sala Capitular** فى سيخينا **Sigena**.

وأخيرا ندرس الشكل **161** حيث تتوفر له أهمية كبيرة ، وهو شكل مأخوذ من الأخشاب المدجنة الطليطلية والمحفوظة فى القلعة القصر المسماه "دوكس دى أريون" **"Los Duqnes de Arian"** فى مالبيكا دال تاخو **Malpica del Tajo** – طليطلة

ويساعدنا كل من الشكل **159,153** على الوصول إلى الشكل الذى نحن بصدده غير أنها تضيف أشكالا سداسية صغيرة تحيط بالنجوم المسدسة الأطراف ، والأشكال **161,159** يمكن العثور عليها فى بوابة الكاتدرائية السابقة "روادا دى ايسابينا **Roda de Isabena**" وفى سقف صالة الاجتماعات المجمع الكنسى فى سيخينا.

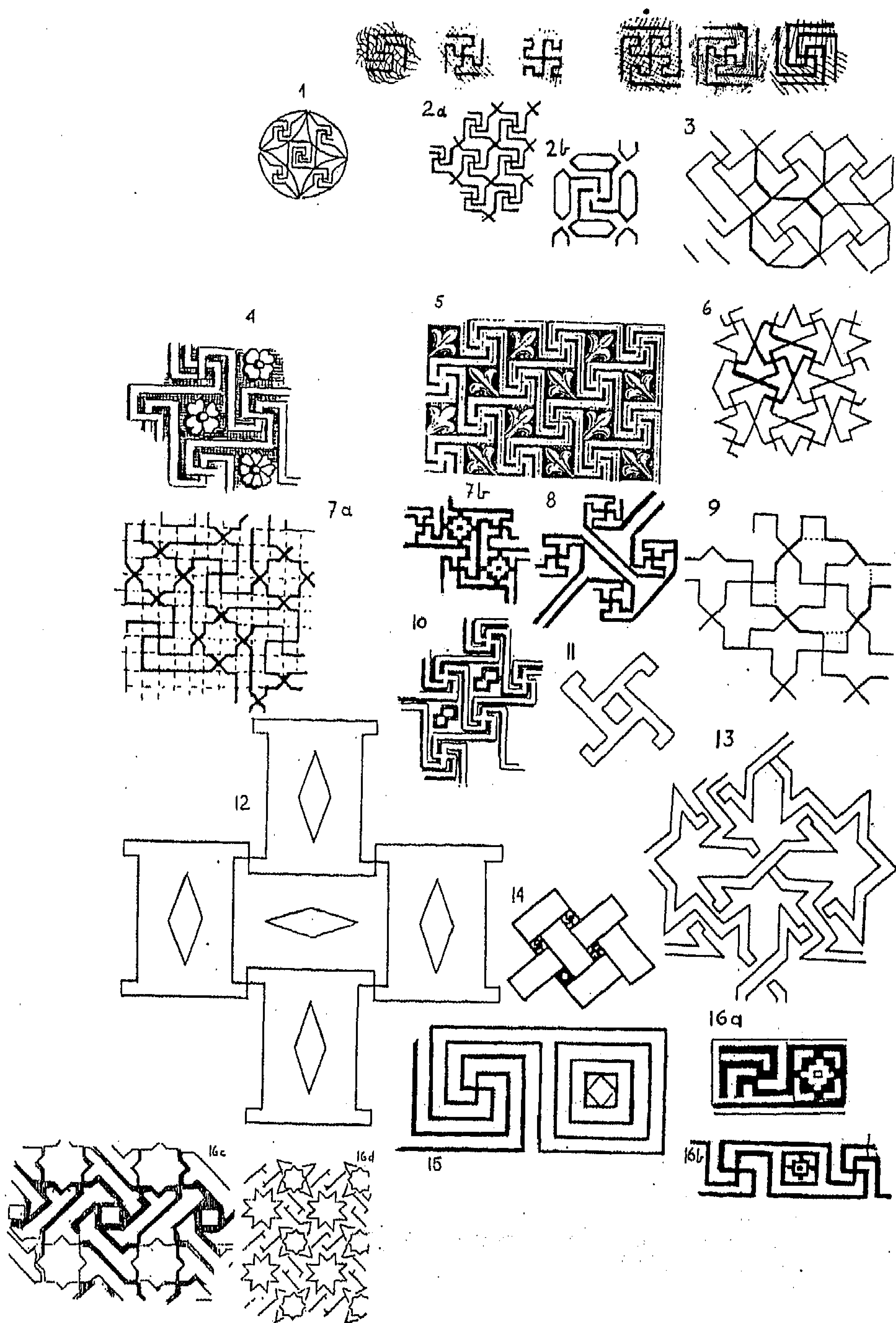
ومثلما كان عليه الحال بالنسبة للتشبيكات البسيطة ذات الستة أطراف فى مدينة الزهراء فإن الأنماط التى أوردناها فى التابلوهين الخامس عشر والسادس عشر ترجع إلى أصول شرقية غير أنه يمكن ملاحظة الاختلاف فى منهج العمل المتبع للوصول إلى تلك الأشكال سواء فى المشرق أو المغرب ، وهذا فى حد ذاته يساعد على توليد تنويعات محلية قادرة على الإيحاء بأخرى جديدة ، ومع كل هذا لم يتم تفسير ذلك التأثير المشرقى تفسيرا كاملا وخاصة فى الأشكال أرقام **152,154,159,161** وهى أشكال ظهرت فى إسبانيا خلال القرن الحادى عشر الميلادى (انظر الفصل العشرين الخاص بالزخرفة فى أرغن **Aragon**) وهذا يعنى أسبقية تاريخية على الأشكال الموجودة فى الزخرفة المشرقية .

تمخضت أشكال جديدة عن التشبيكة ذات الستة أطراف (مدينة الزهراء) [الشكلان أرقام **162,160**]، وتم الوصول إلى تلك الأشكال الجديدة من خلال إدخال البساطة على الأشكال المشار إليها ، وتتكون تلك الأنماط من أشكال سداسية غير منتظمة ومتشابكة من الأضلاع الأربعة ويمكن الوصول إليها من خلال إزالة الخطوط الضعيفة للتشبيكات ذات الستة أطراف [شكل **163**]؛يمكن لنا أن نرى الشكل رقم **165** فى محراب توزر التونسي **(157)** وفى القبة الكبرى المشيدة من المقربصات والموجودة فى مصلى كابللا بالاتينا **Capilla Palatina** (باليرمو) **(158)**، ونرى ذلك الشكل أيضا بشىء من الكثرة لعنصر زخرفى لملابس الأشخاص الموجودة فى المنمنمات المشرقية الإسلامية ، وكذا فى مواد أخرى **(159)**، وقد ظهر هذا الشكل فى وزارات مزججة فى الحمام الملكى بقصر الحمراء [شكل **164**]، ويمكن العثور على أنماط شبيهة فى السقوف التى ترجع إلى الفن المدجن المتأخر، أى بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى الهضبة الشمالية **Meseta Norte**: سقف متحف **Museo Diocesano** (بلدا الوليد) وهو سقف منقول على ما يبدو من معبد فى ماريوجادى كامبوس (بلد الوليد) [شكل**167**]، وكذا السقف والمنصة فى دار العبادة سانكتى اسبرتيوس **Sancti**

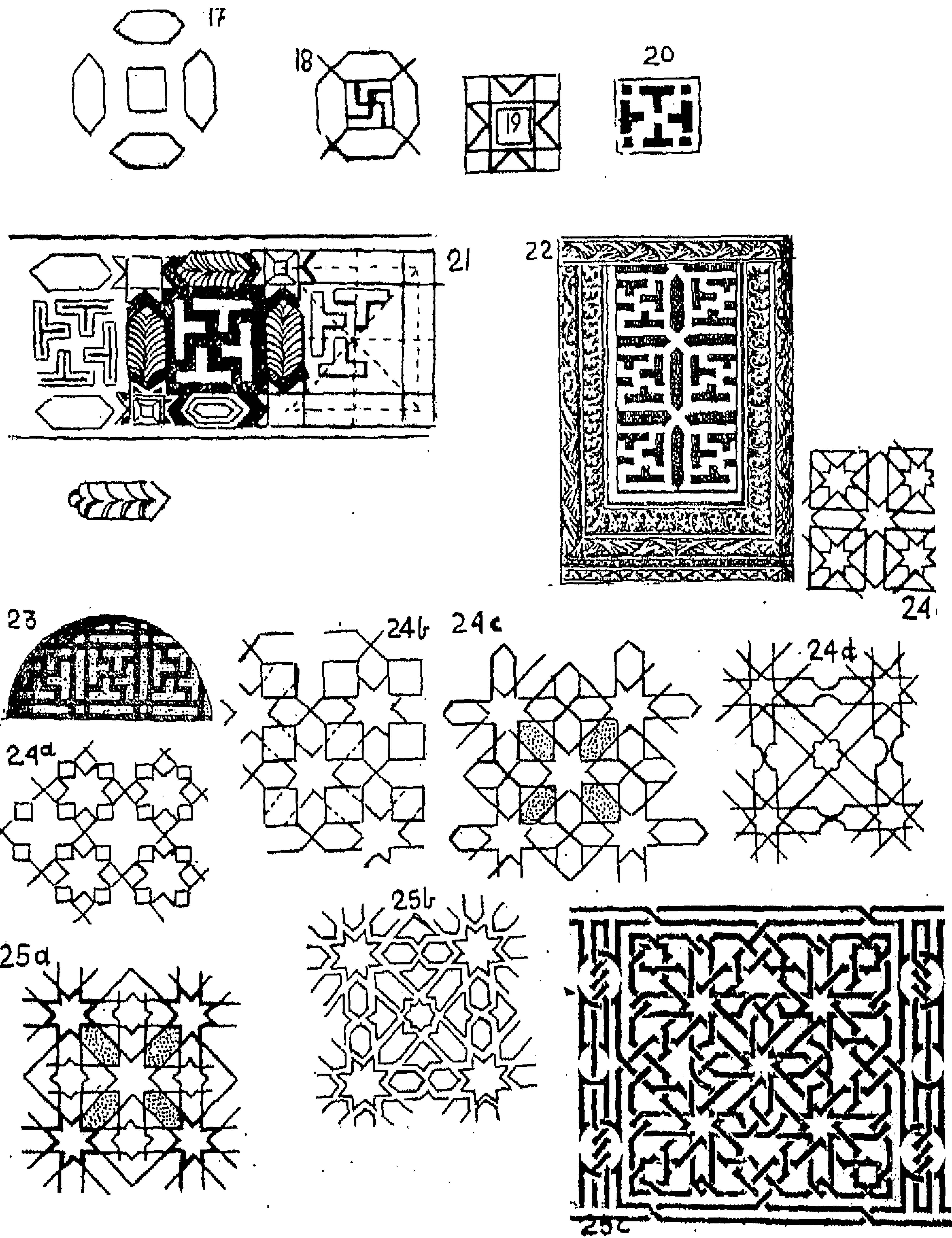
- **Spiritus** سلمنقة ، كما أن التكوين الذى يزخرف القبة الموجودة فى مبنى الإدارة المحلية ببلد الوليد **Diputacion Provincial** هو تنويعة للشكل رقم **167**، وهو عبارة عن سقف منقول من القصر المجاور المسمى بقصر فيليب الثانى [شكل **168**]، والشكل رقم **165** ـ المرتبط بشكل مشابه له والموضوع بشكل أفقى ، قد أدى إلى تكوين جديد يمكن العثور عليه فى برج توبيد **Torre de Tobed** وفى زخارف جصية فى كاسادى لونا **Casa de luna de Daroca**، وهذا ما سوف نتعرض له بالدراسة فى الفصل المخصص للزخرفة الموجودة فى أرغن **Aragon**.

ويرصد ريفولت **Rivault** الشكل رقم **166** فى تونس فى دار الحدرى حيث نجده كعنصر زخرفى لباطن عقد **(160)**.

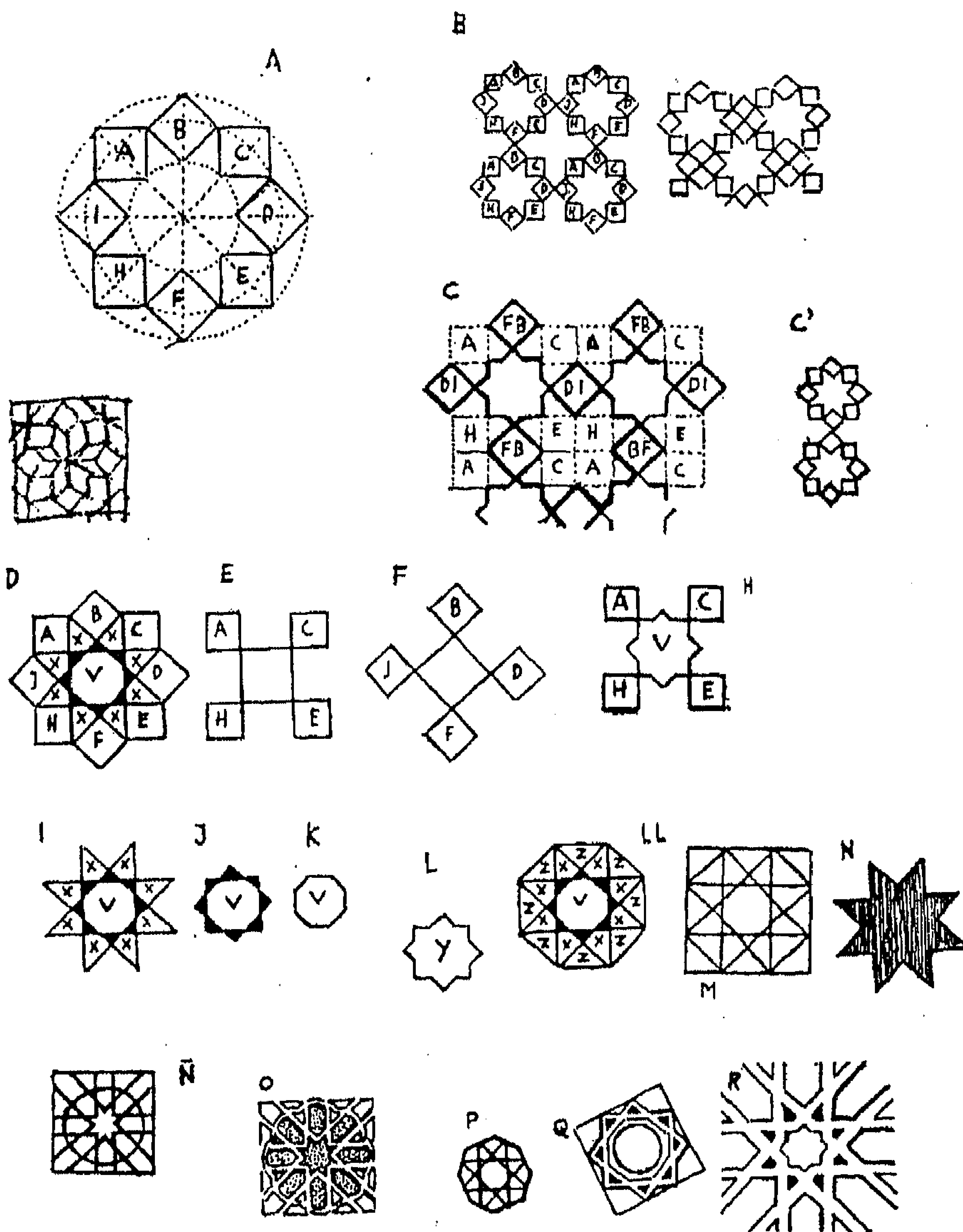
وتصنيف الأنماط التابعة لبلد الوليد وسلمنقة إلى كل من الشكل رقم **164** و **165** شبكة من المعينات المتشابكة أو المنفردة من خلال عقد صغيرة.



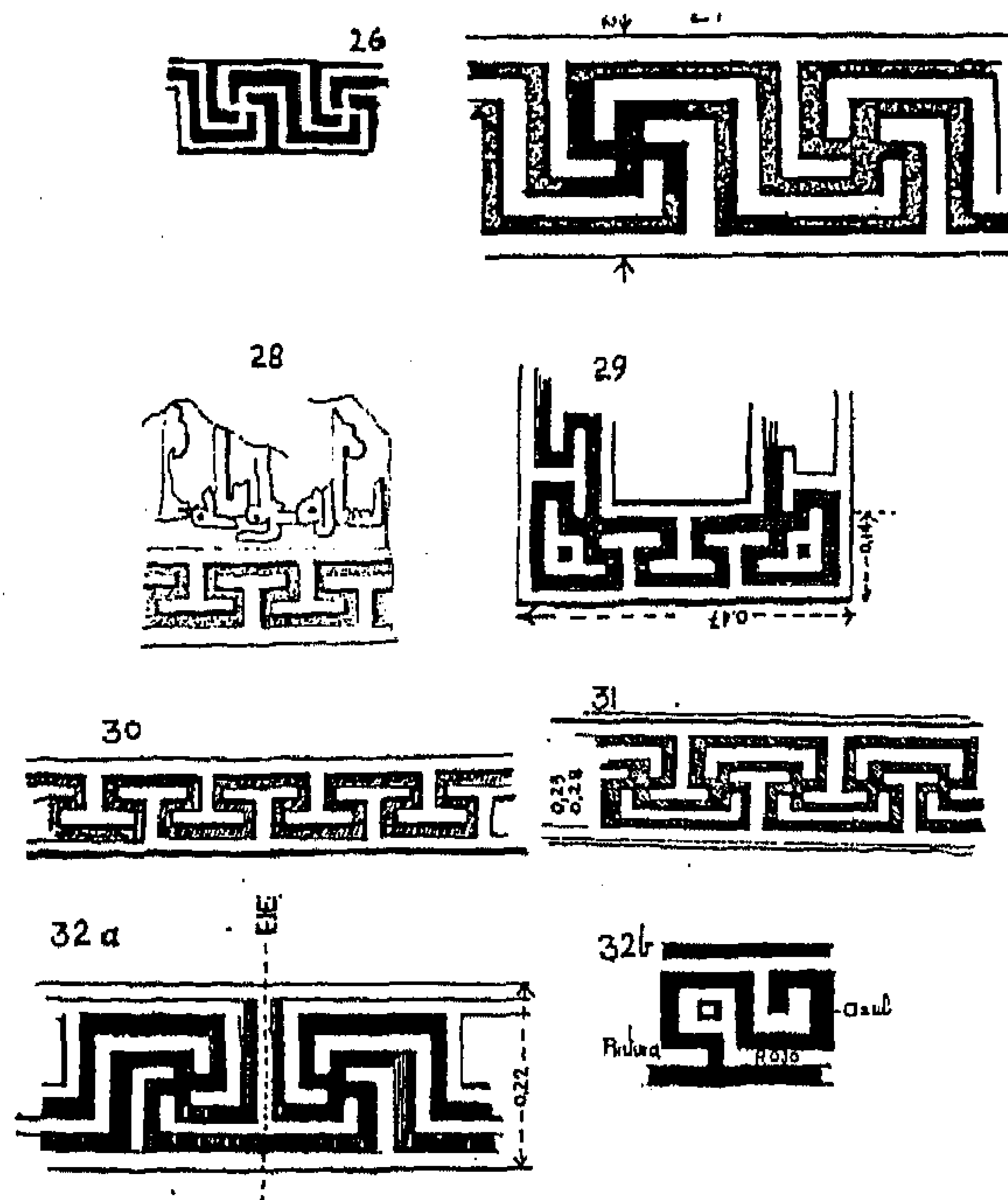
التابلوه الأول (ص35).



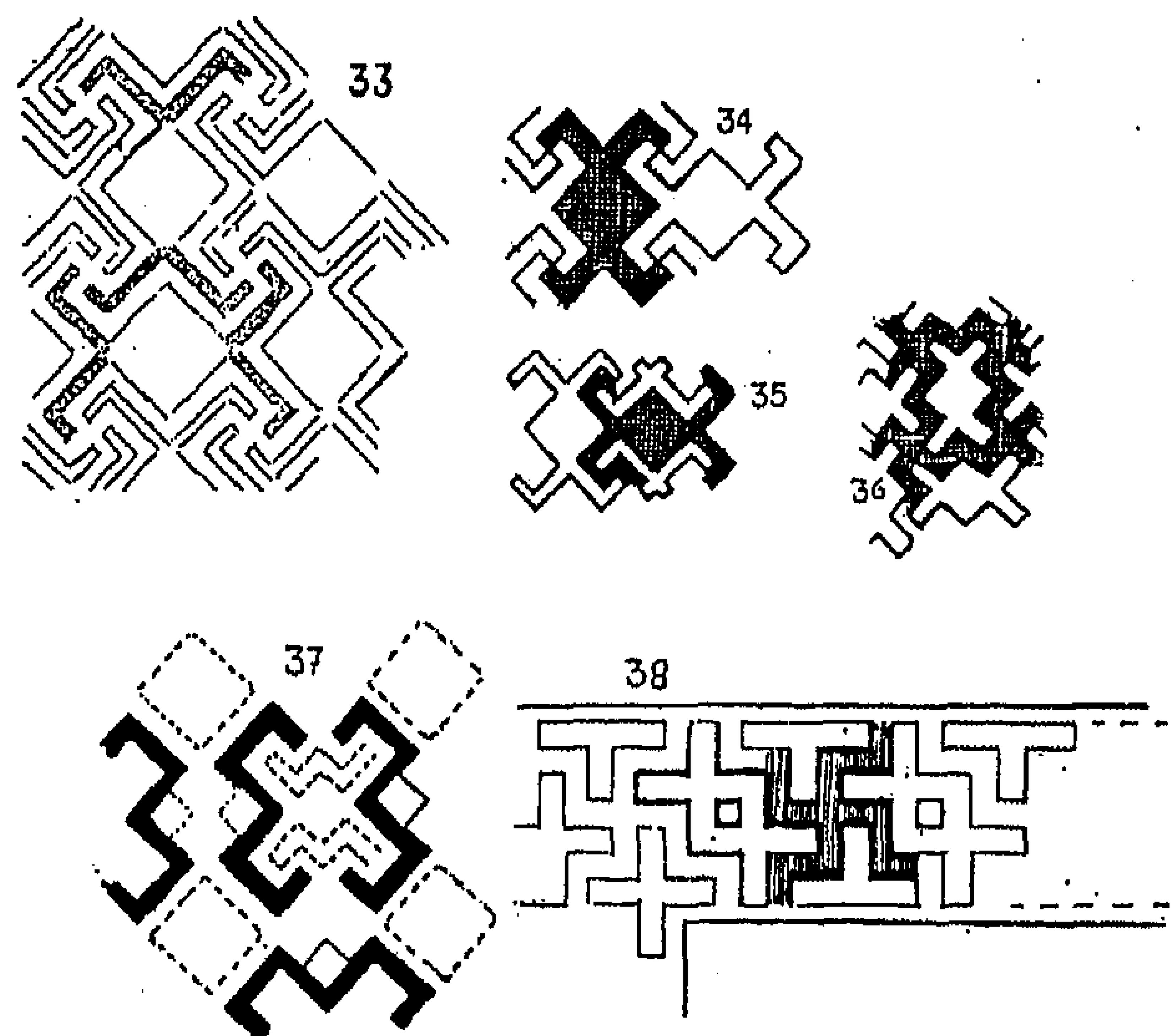
التابلوه الثاني A (ص38).



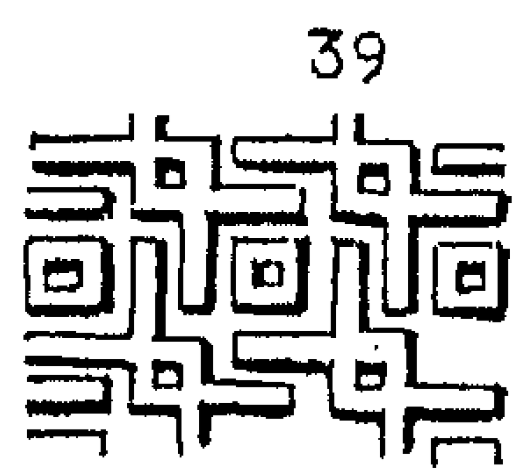
التابلوه الثاني B (ص40).

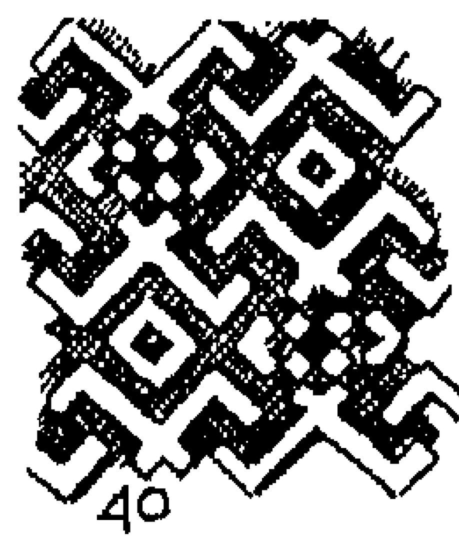


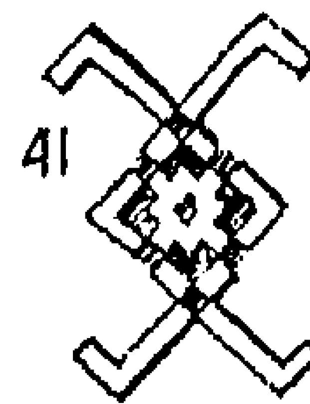
التابلوه الثالث (ص41).

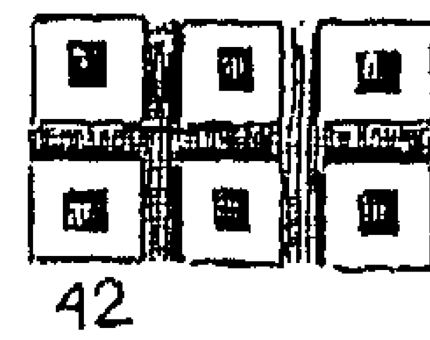


التابلوه الرابع (ص43).

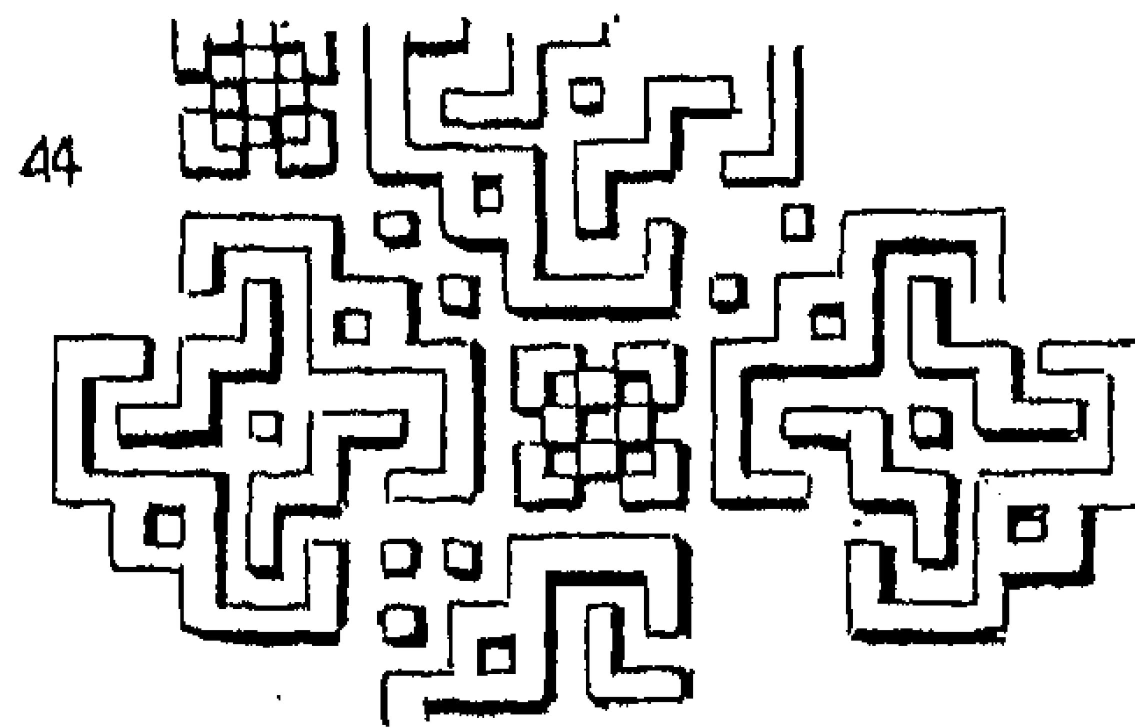


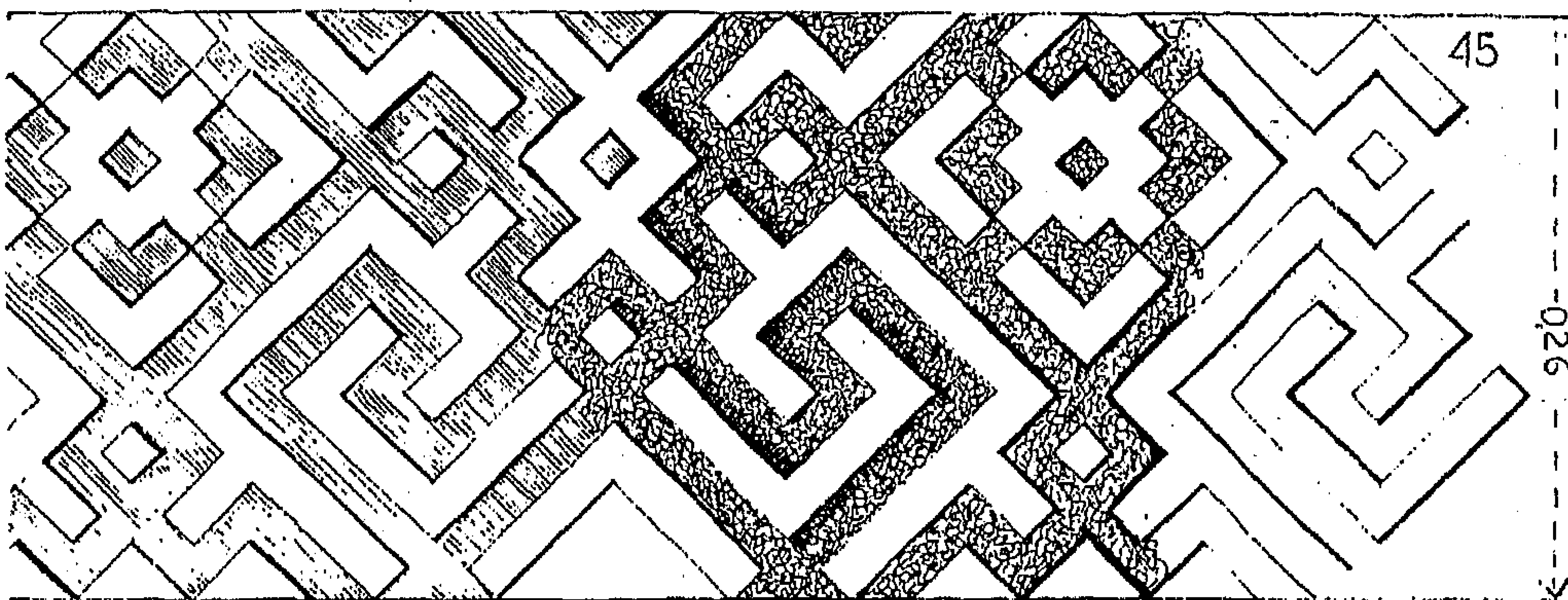


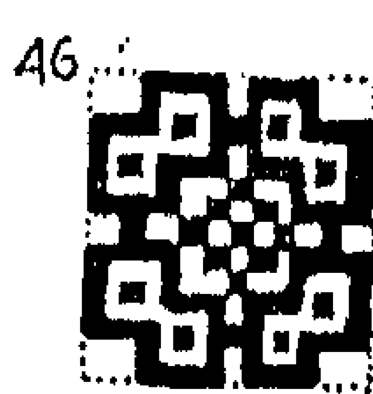


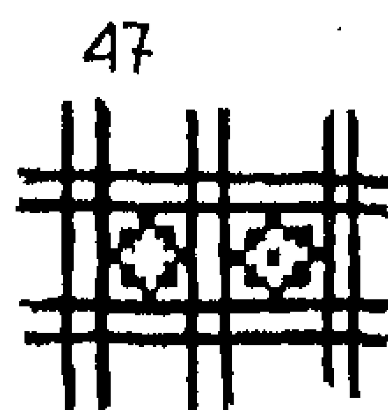


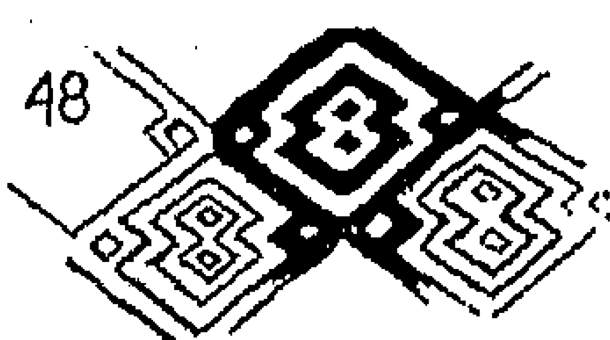




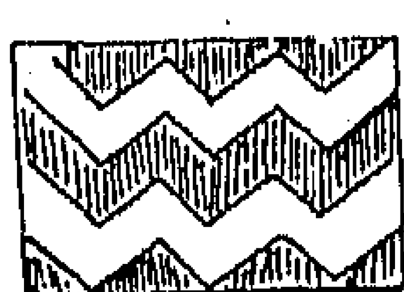
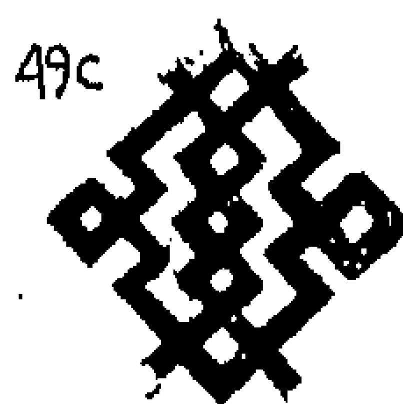




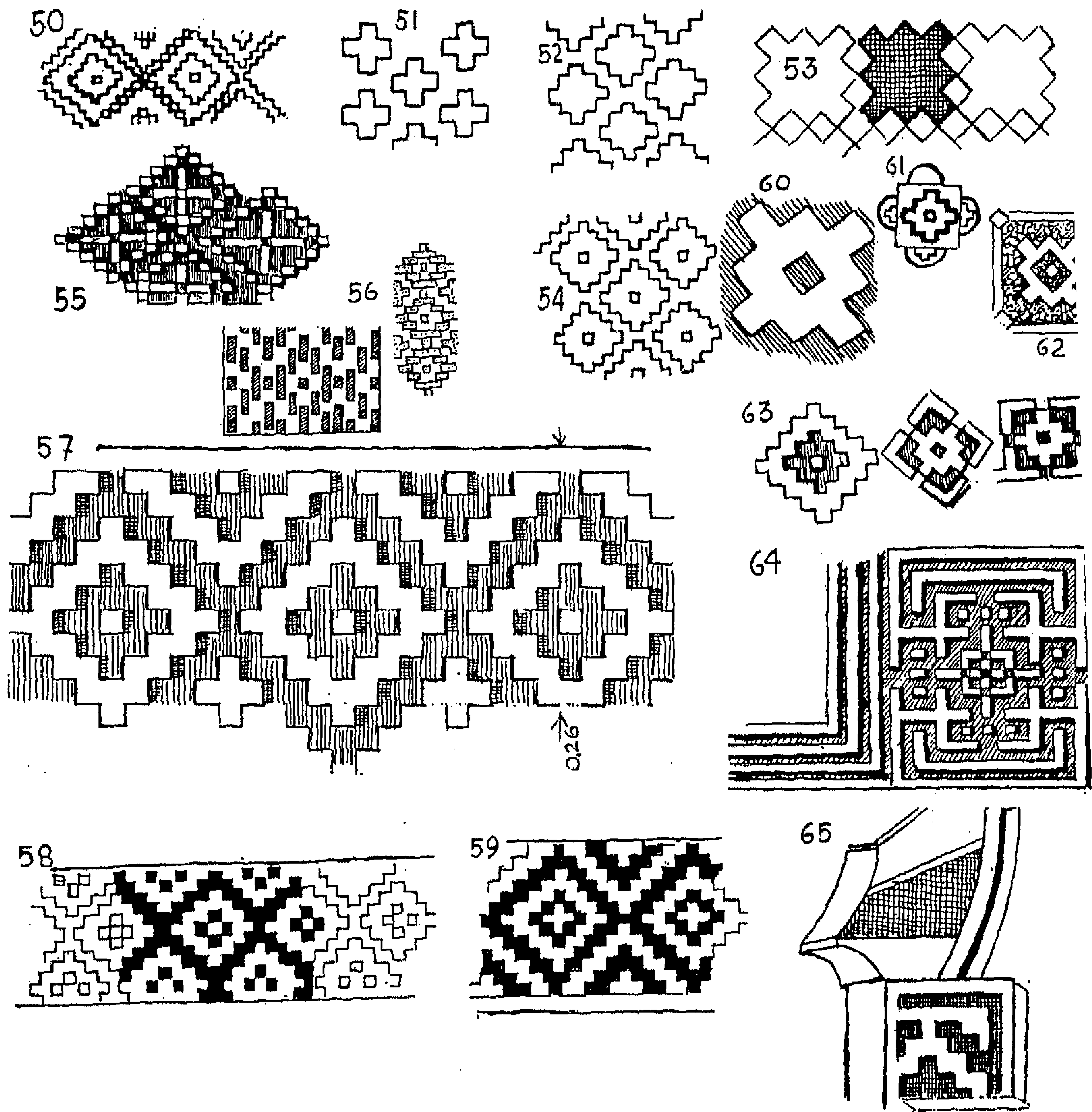




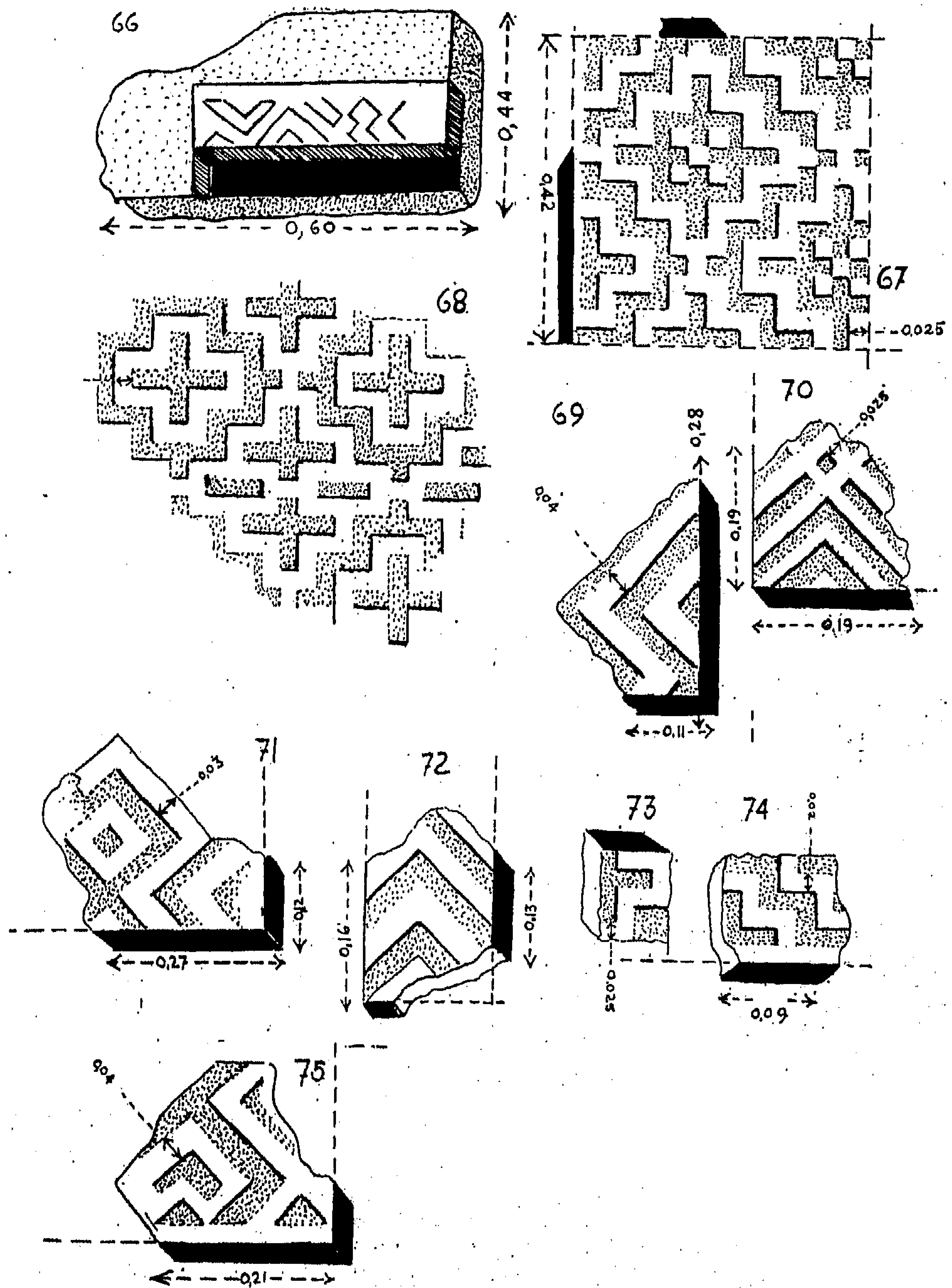


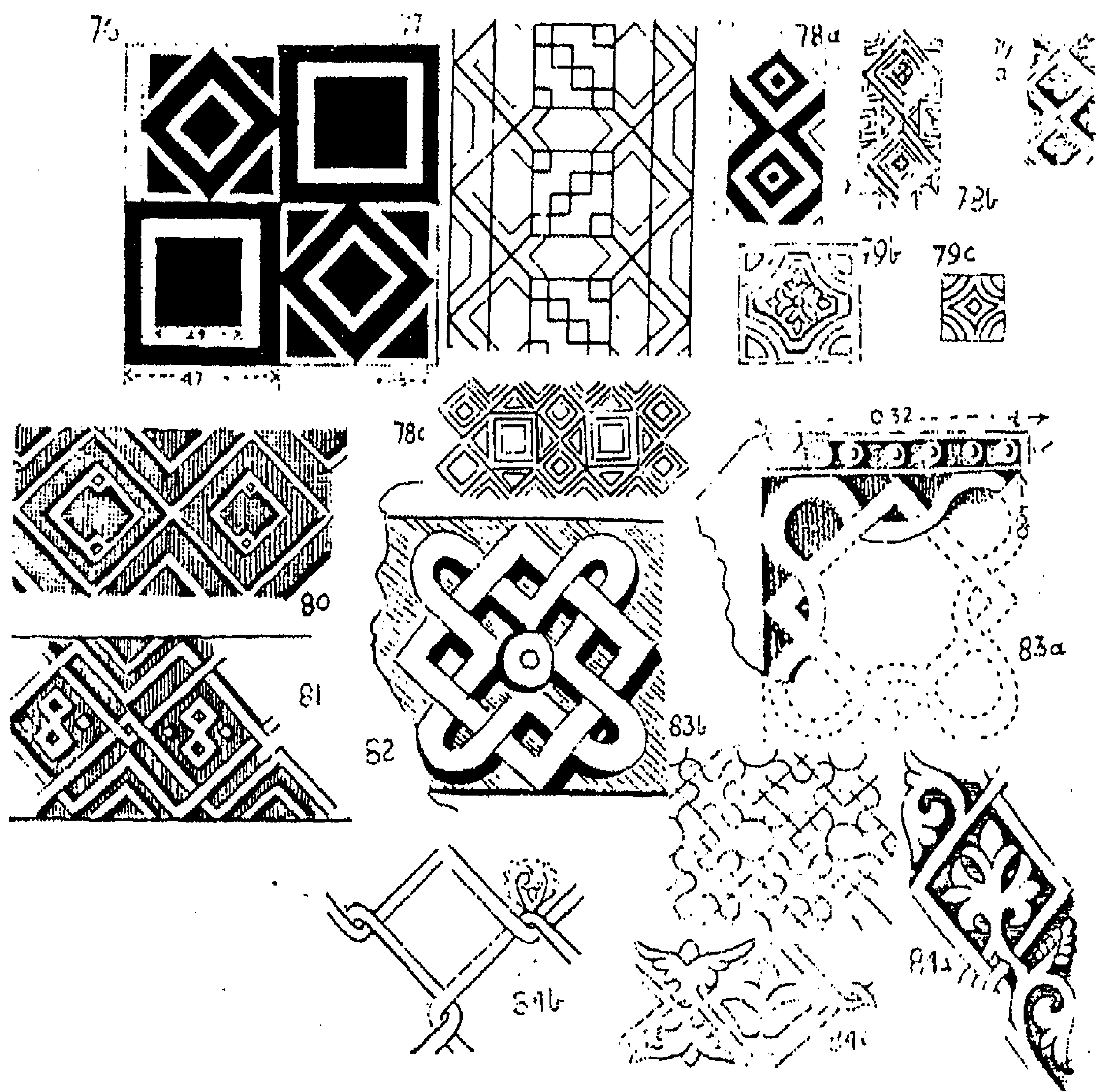
التابلوه الرابع (ص44).



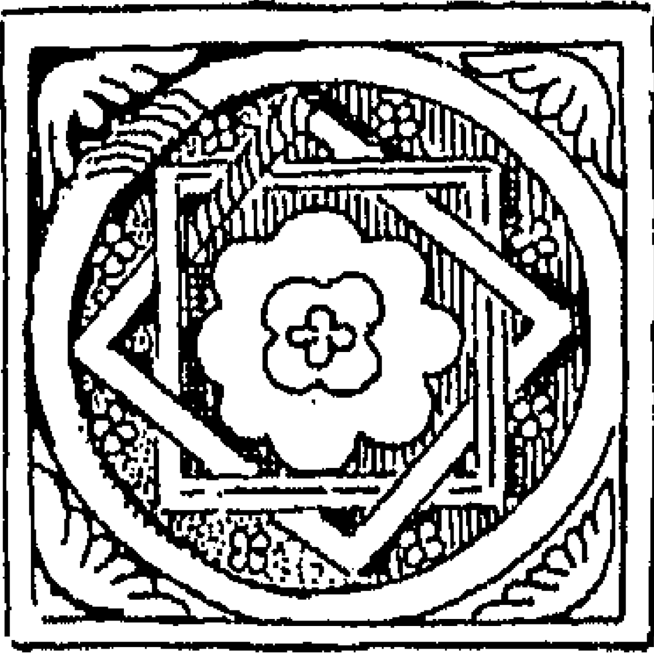
التابلوه الخامس (ص47).

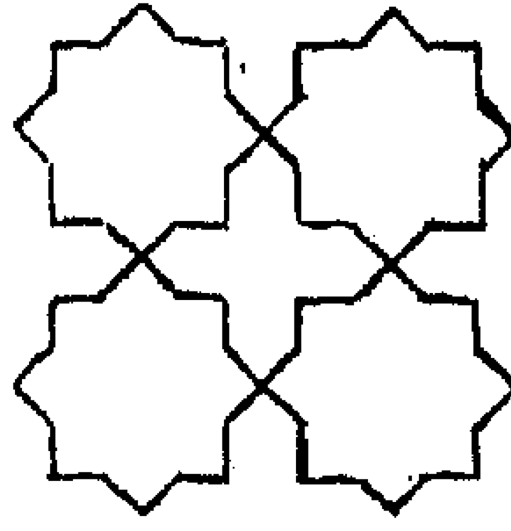


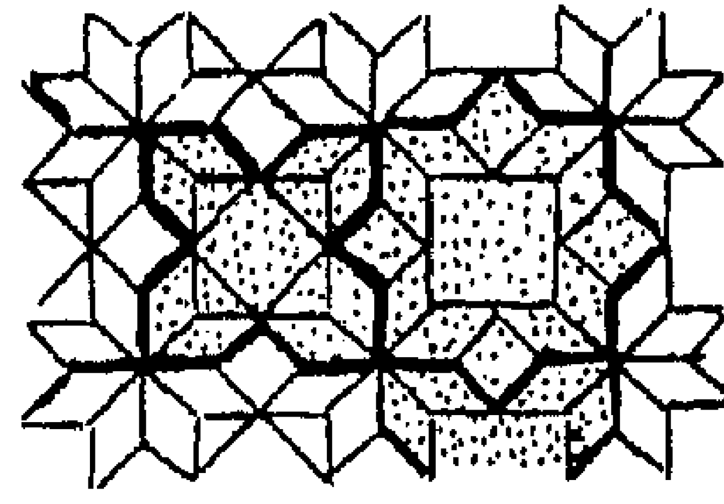
التابلوه السادس (ص49).

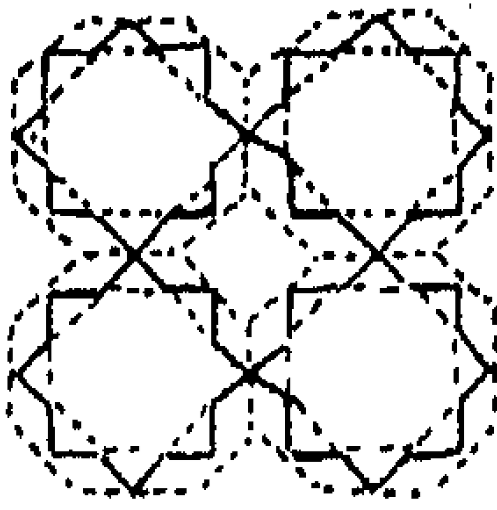


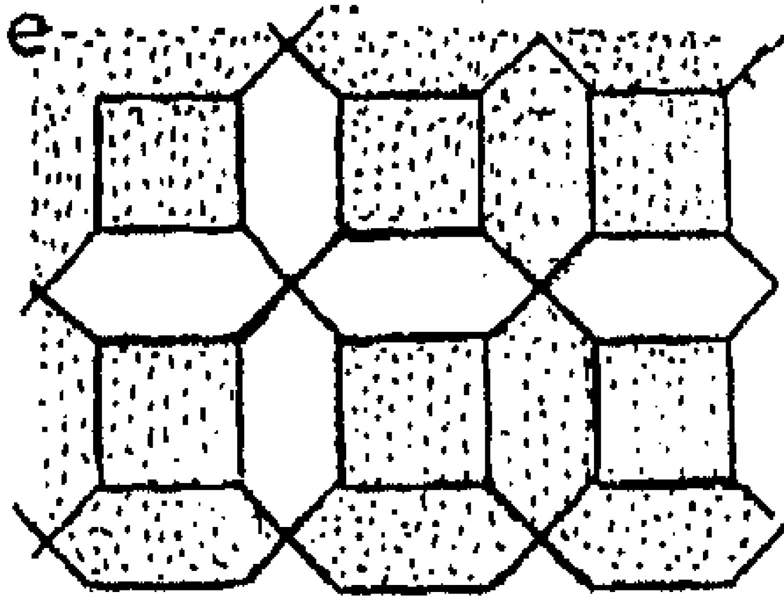
التابلوه السابع (ص52).

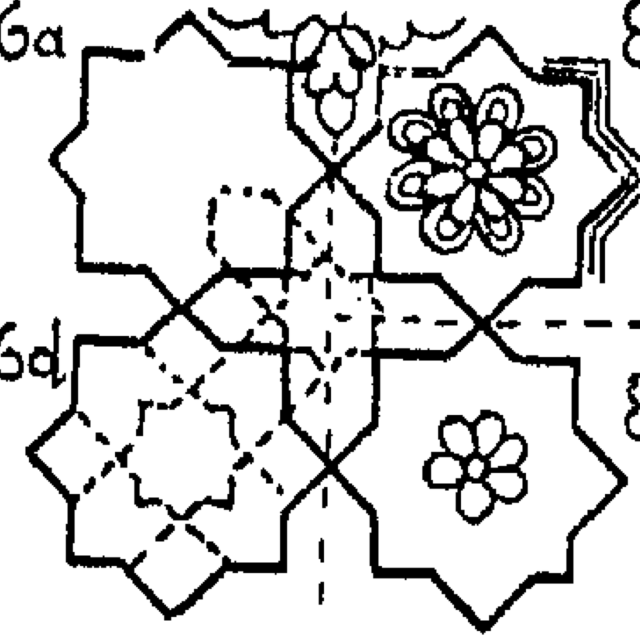


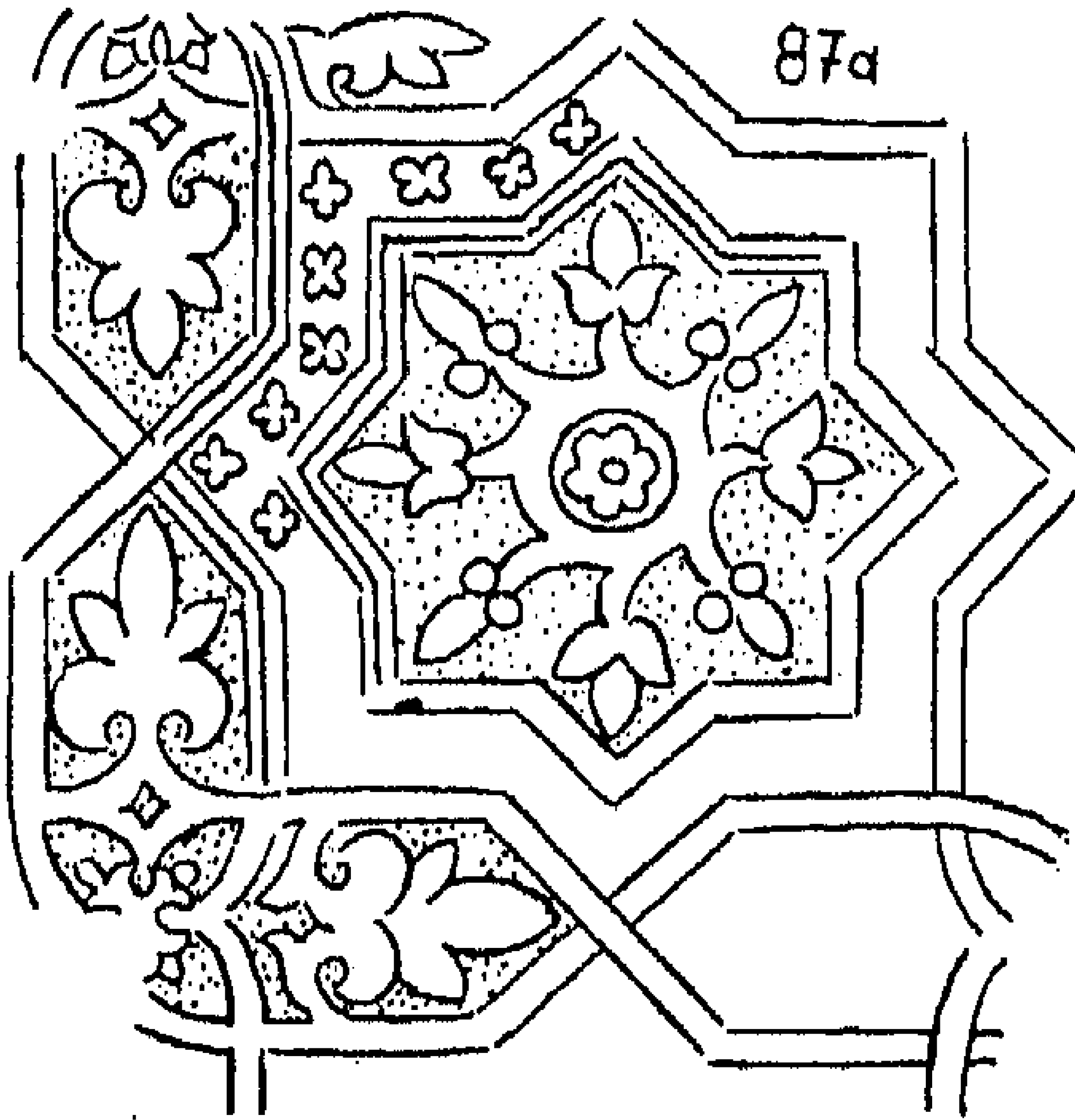


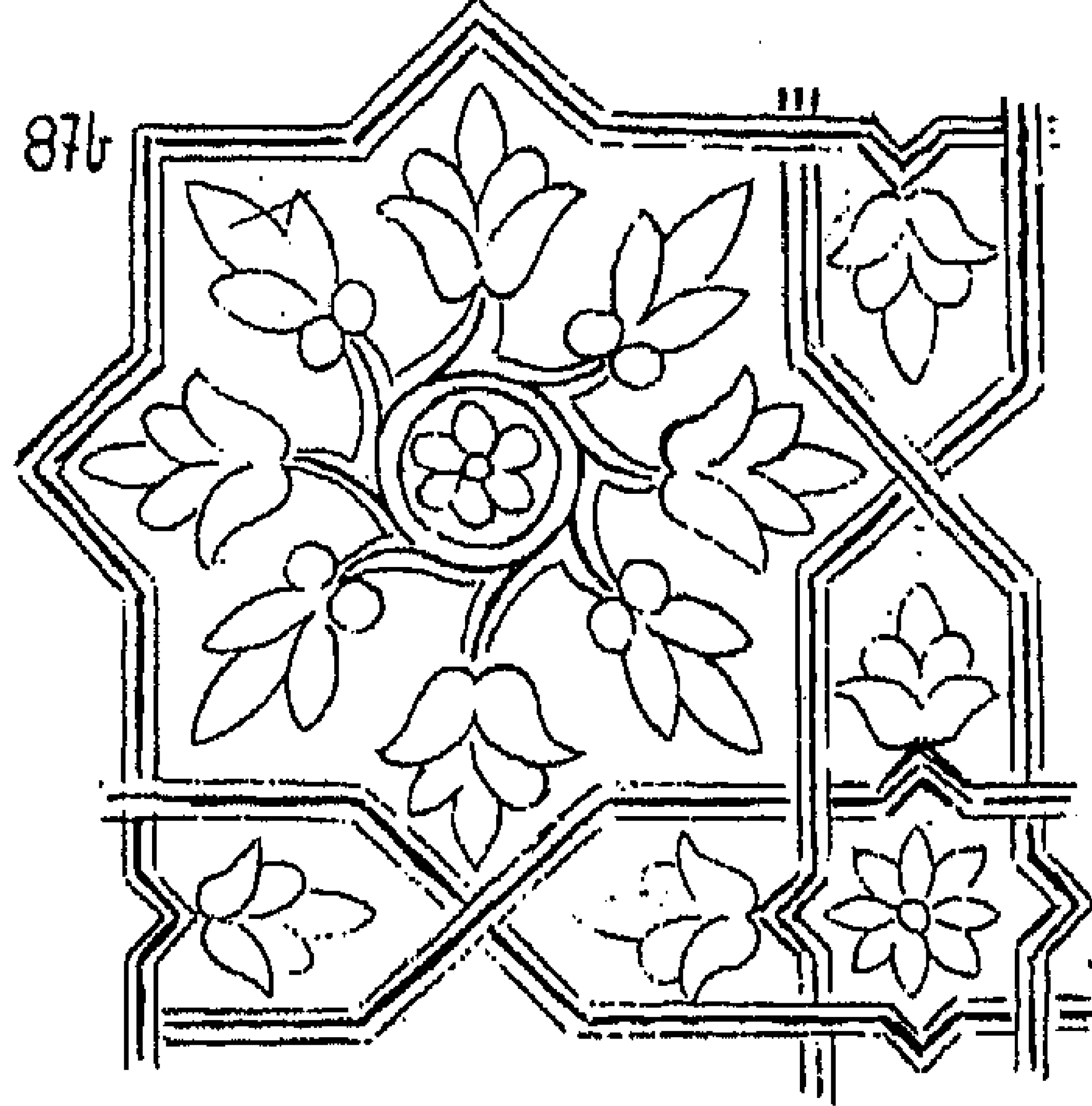


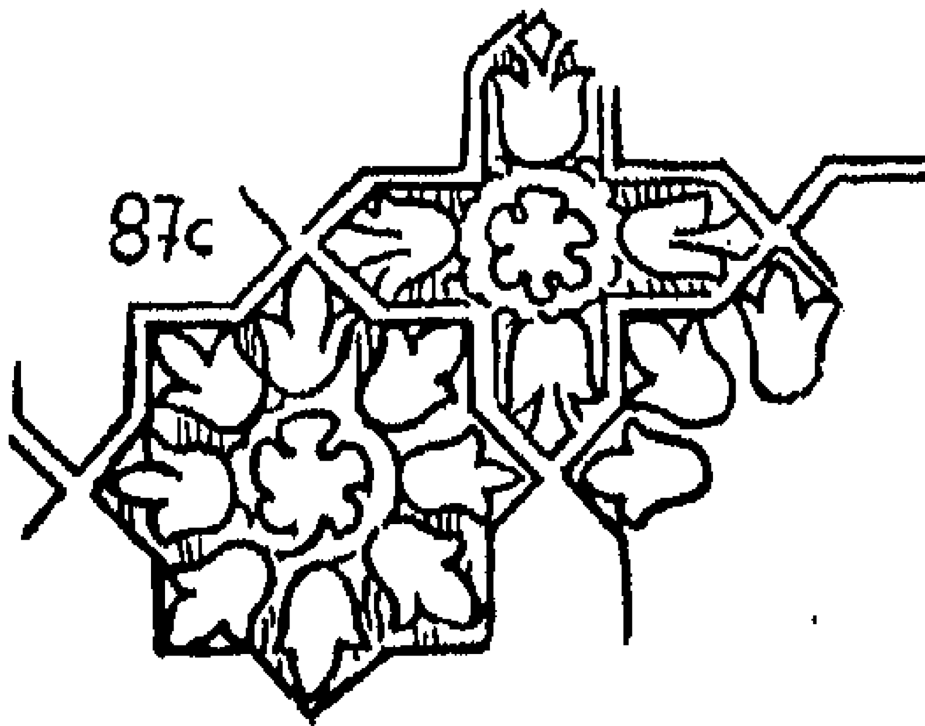


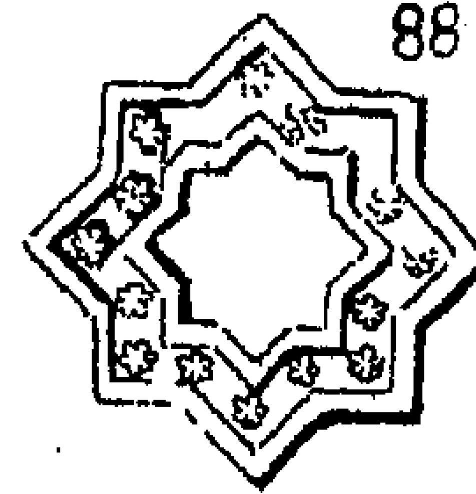




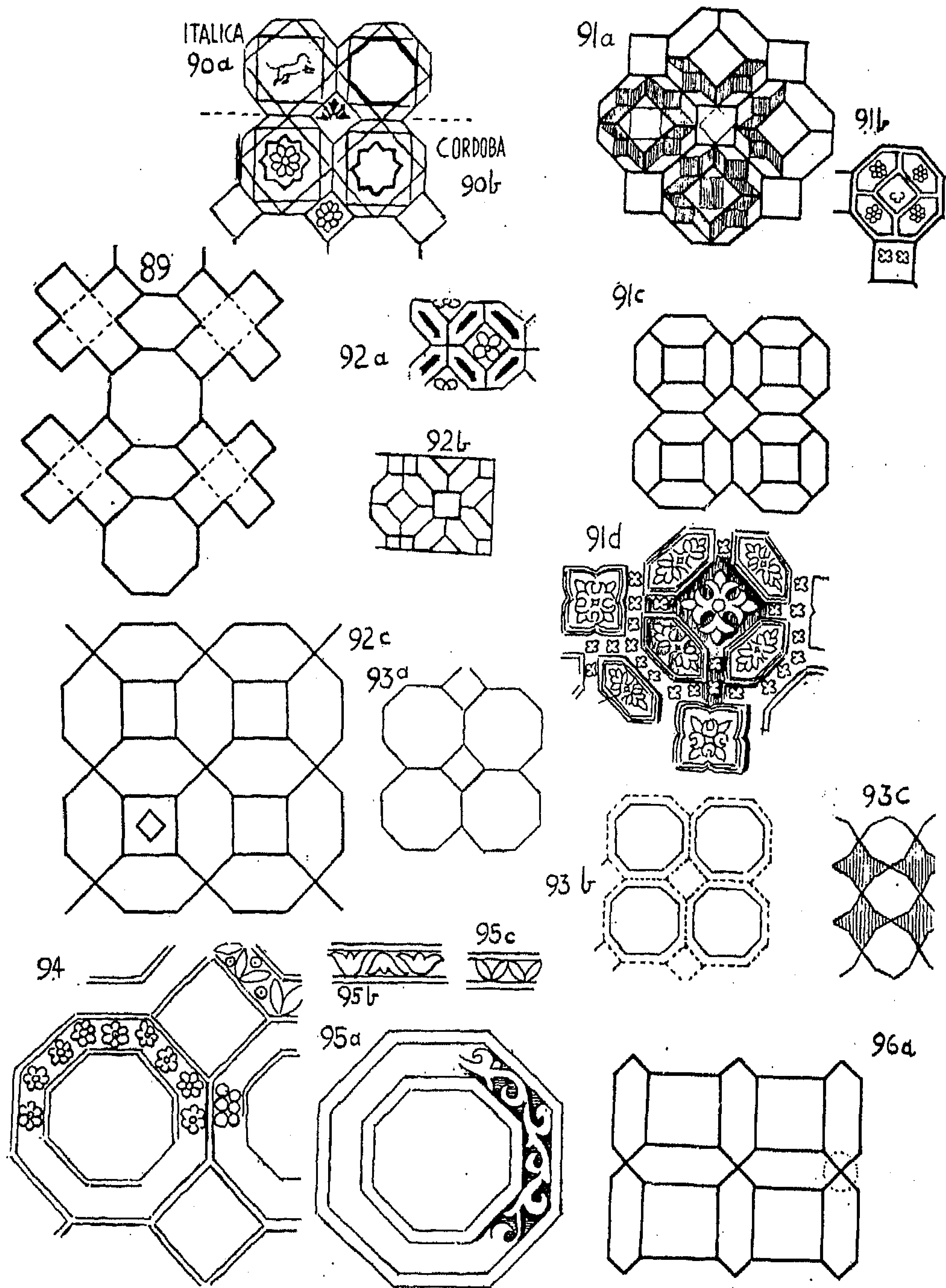




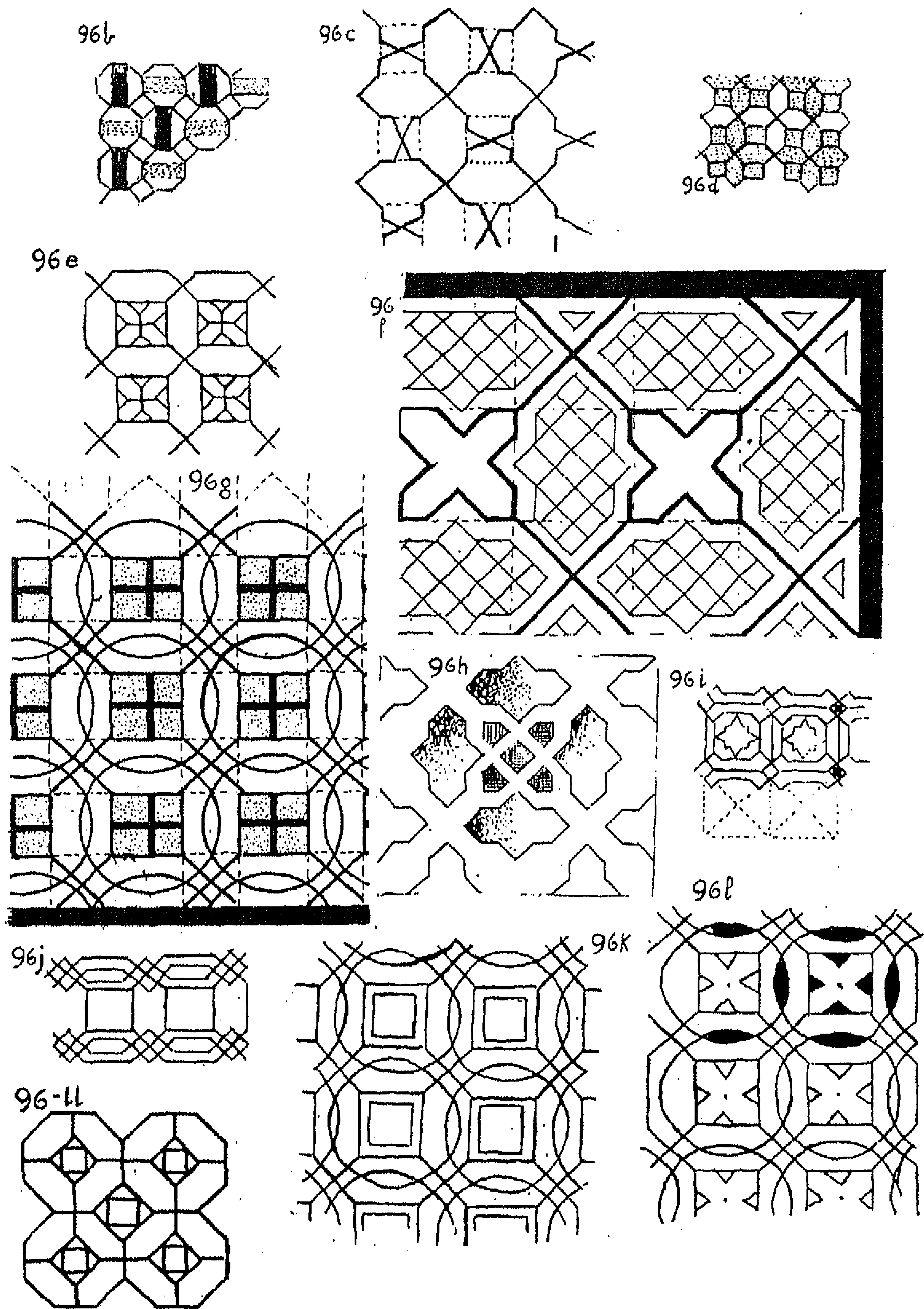




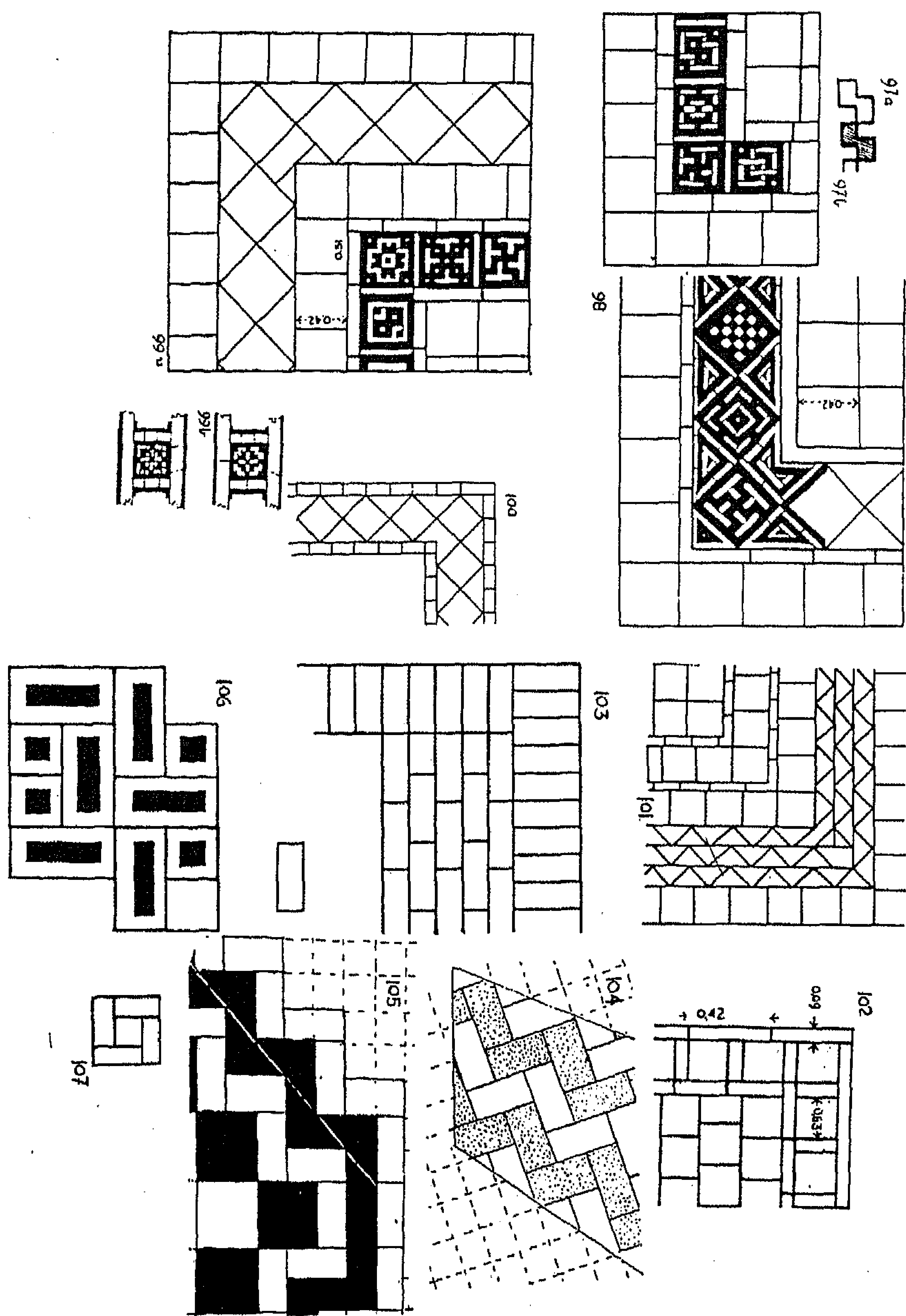
التابلوه الثامن (ص54).



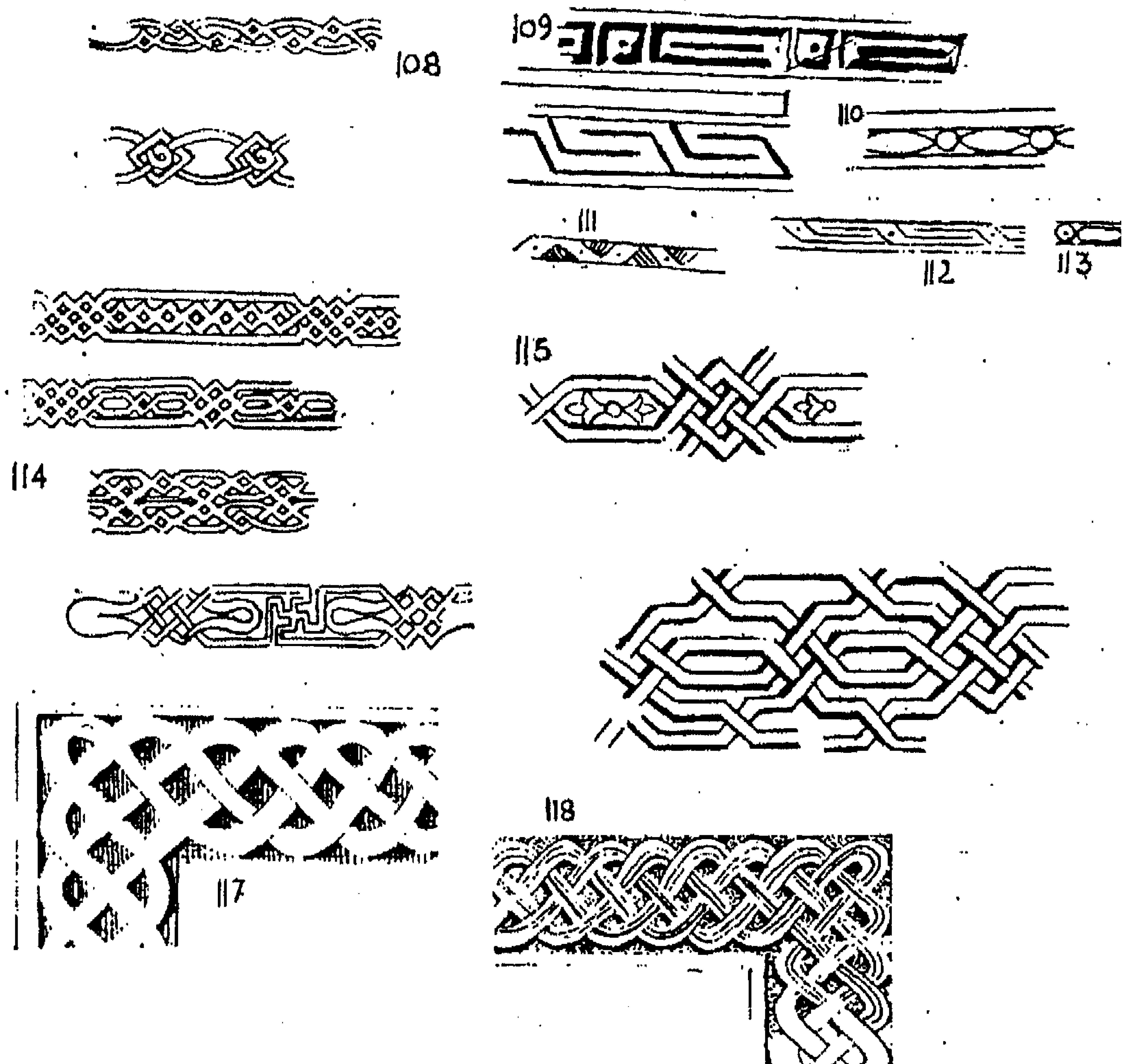
التابلوه التاسع (ص57).



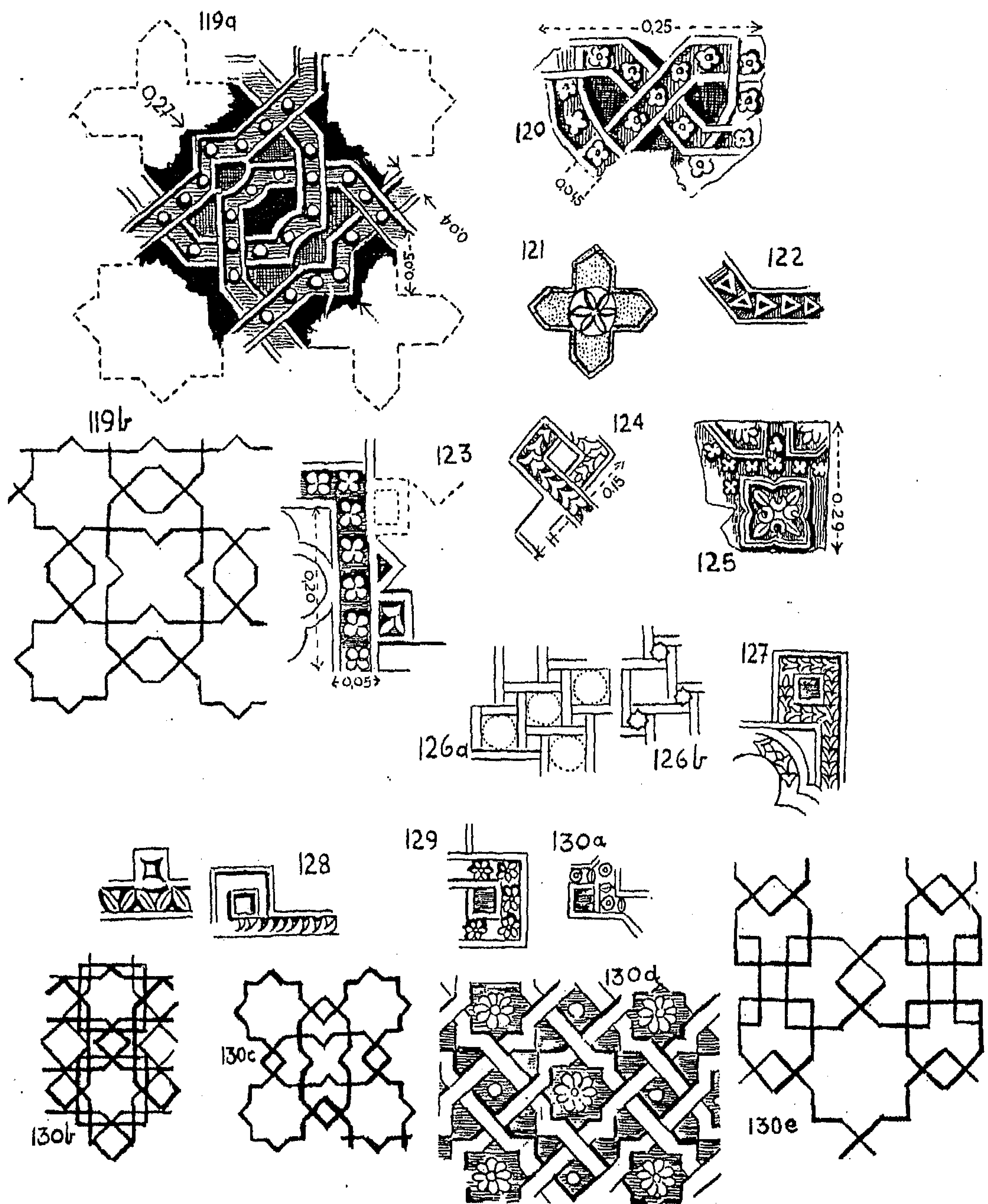
التابلوه التاسع (ص59).



التابلوه العاشر (ص61).



التابلوه الحادي عشر (ص62).



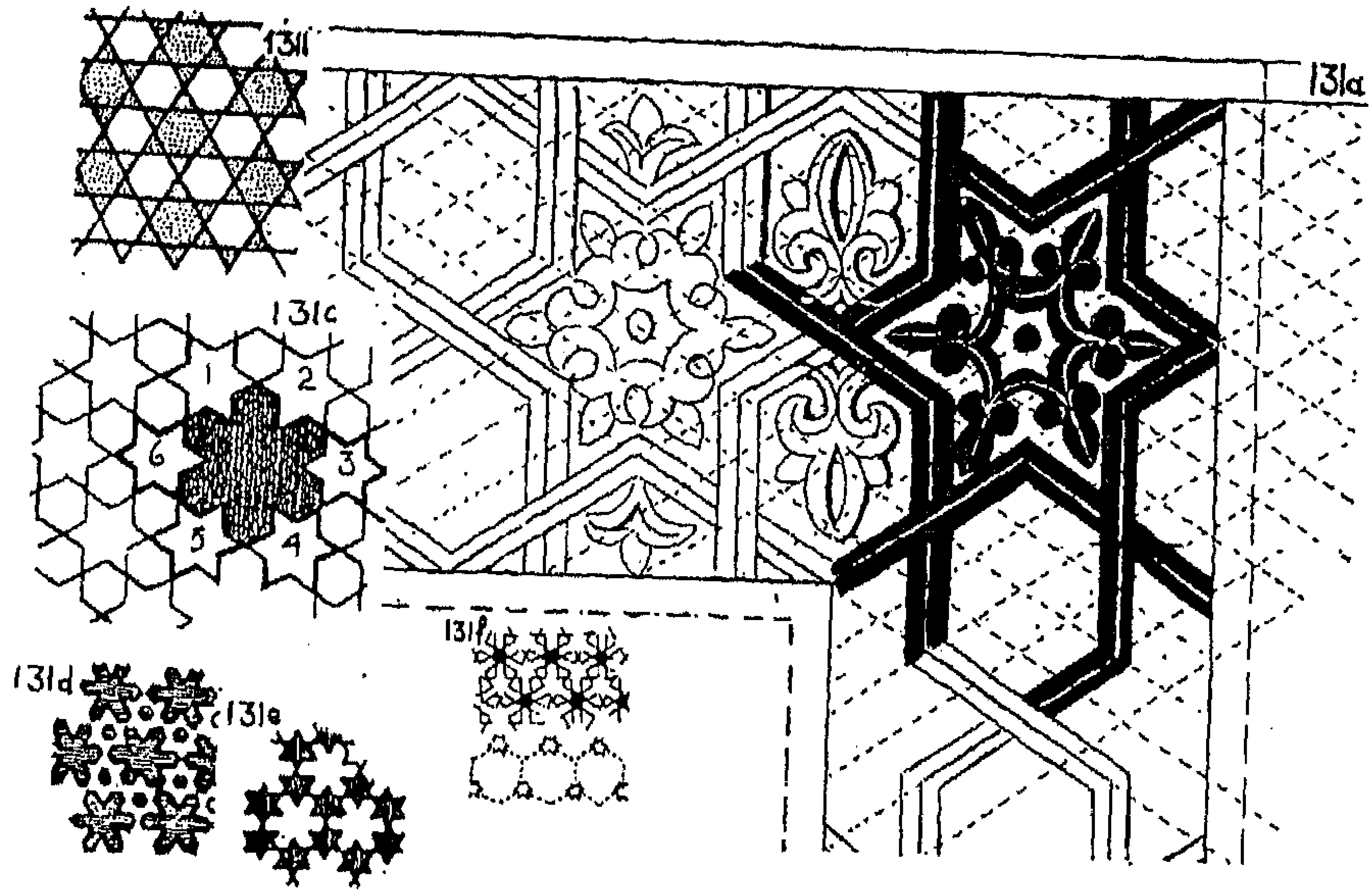
التابلوه الثاني عشر (ص64).



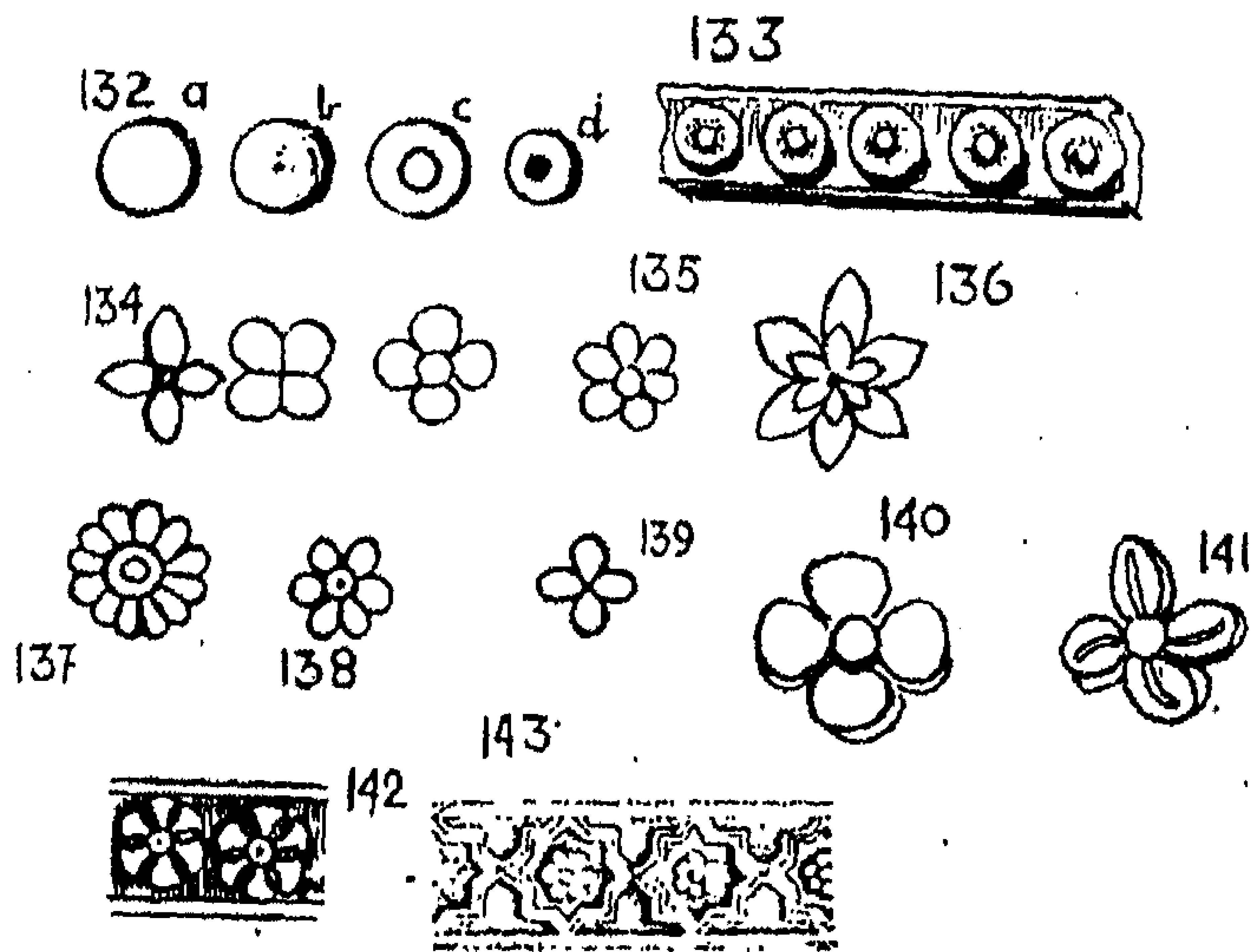
لوحة رقم 2:

أرضية في القصر الشرقي حفائر السيد ريكاردو ببلاثكيث بوسكو (القرن العاشر) -مدينة الزهراء.

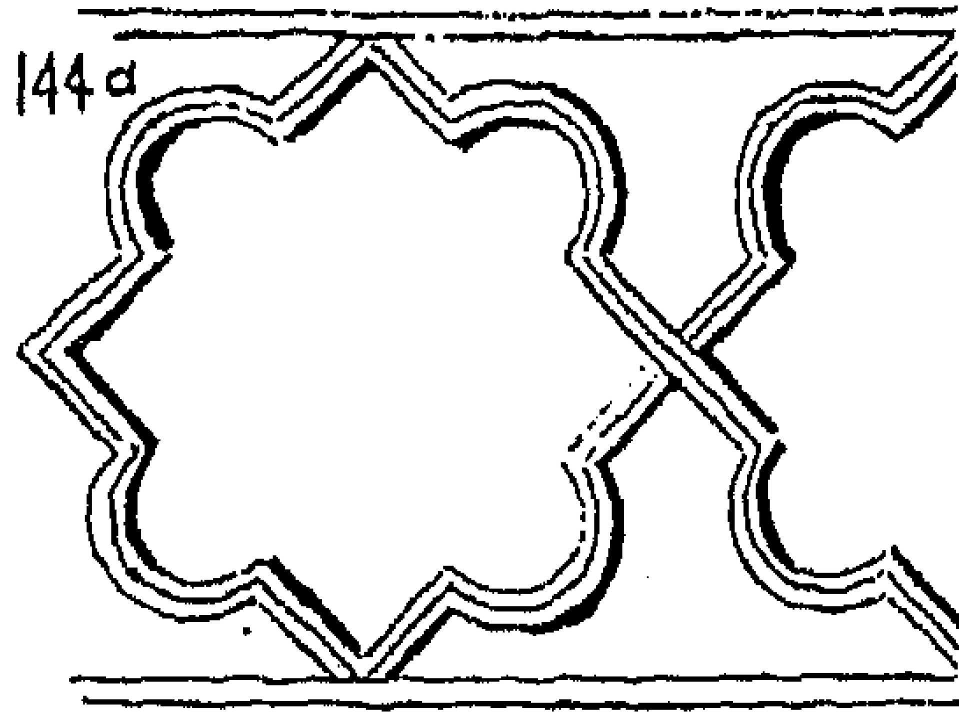
نكاد نشعر أن هذه الأرضية تماثل ما نستخدمه اليوم في منازلنا سواء في الأندلس أو القشتالتين، وقد تم اكتشاف هذه الأرضية في القصور العليا بمدينة الزهراء، ومن جديد تجتمع كل من روما وقرطبة واللحظة الراهنة في أرضية حفرت معالمها في الوعي الأسباني وهي عبارة عن حجر أبيض وطين محروق في حالة عناق لنخرج منهما بتكوين جميل وبسيط ينبؤنا بأرضيات جديدة ومتنوعة ومزججة وذات أشكال هندسية مستقيمة الخطوط.

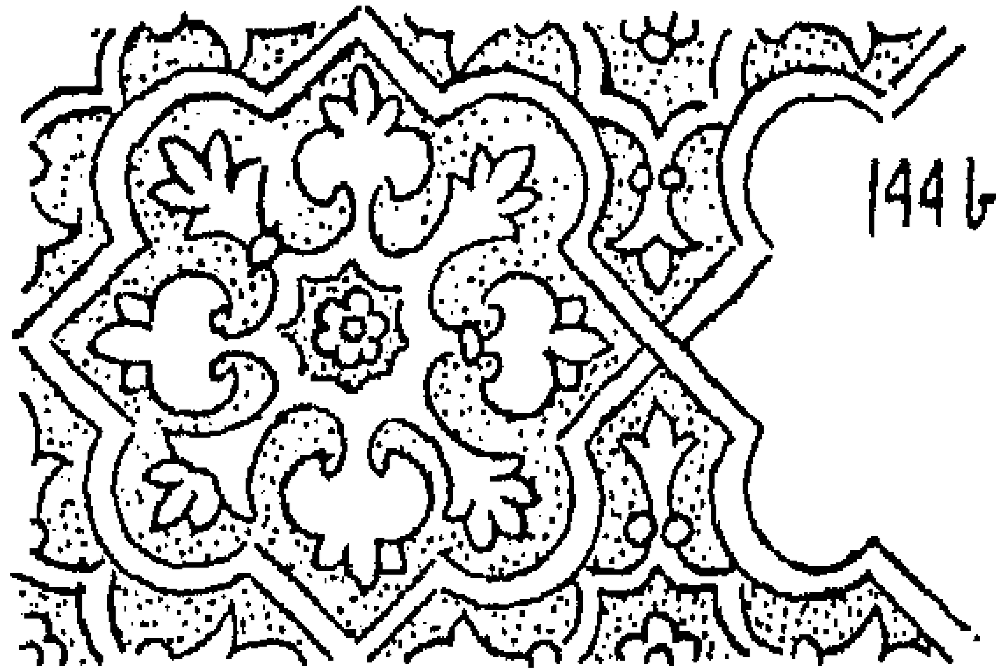


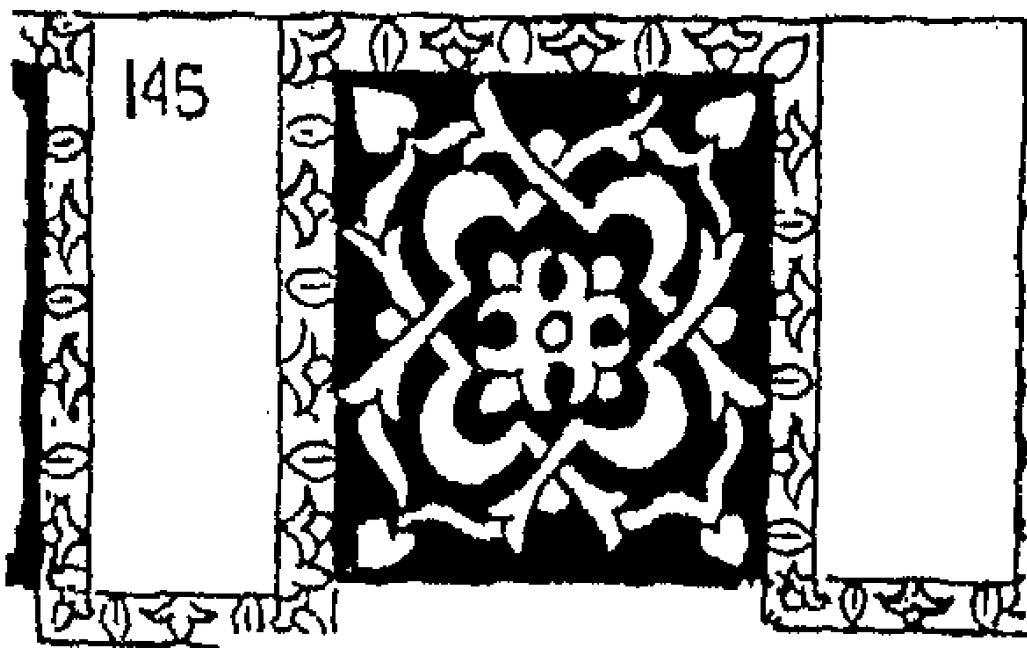
شكل 131a ص 66

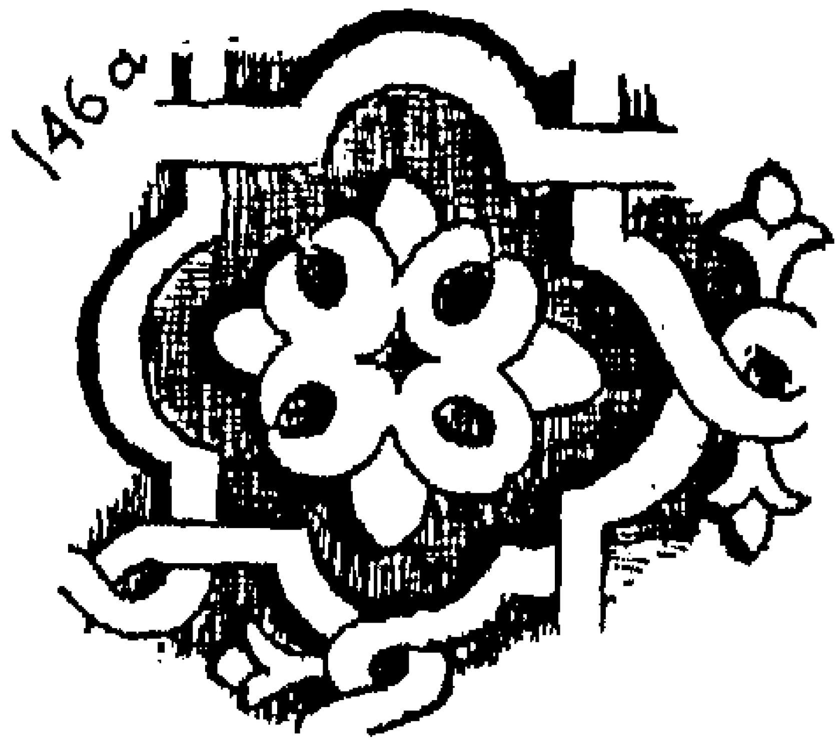


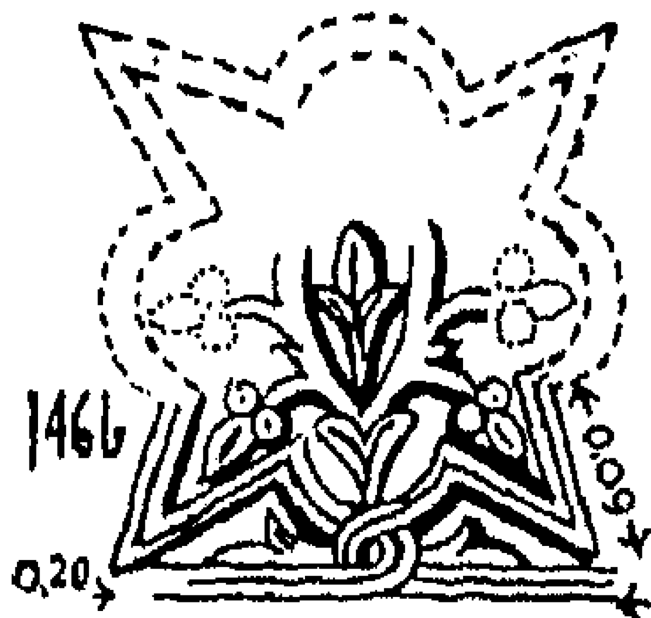
التابلوه الثالث عشر (ص68).

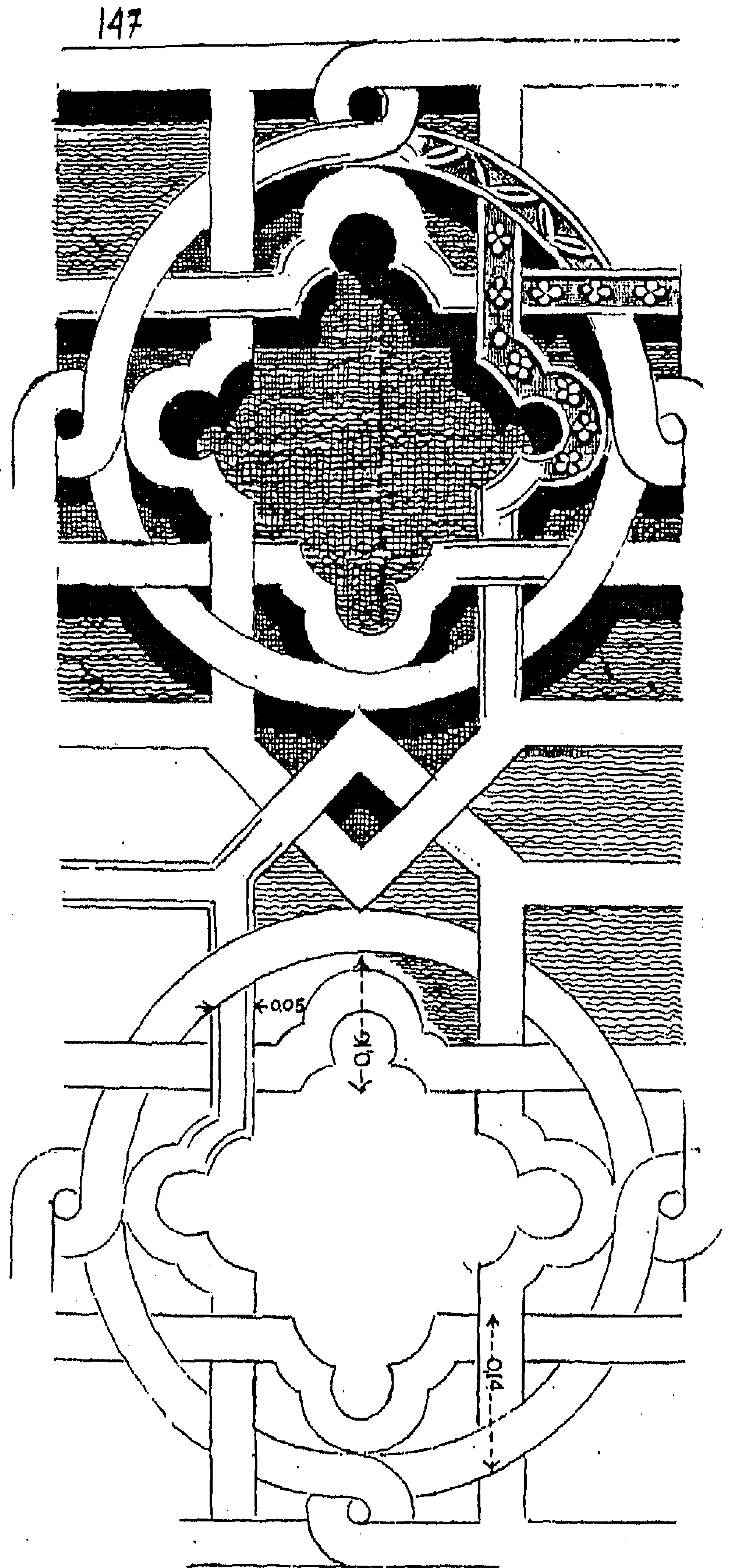




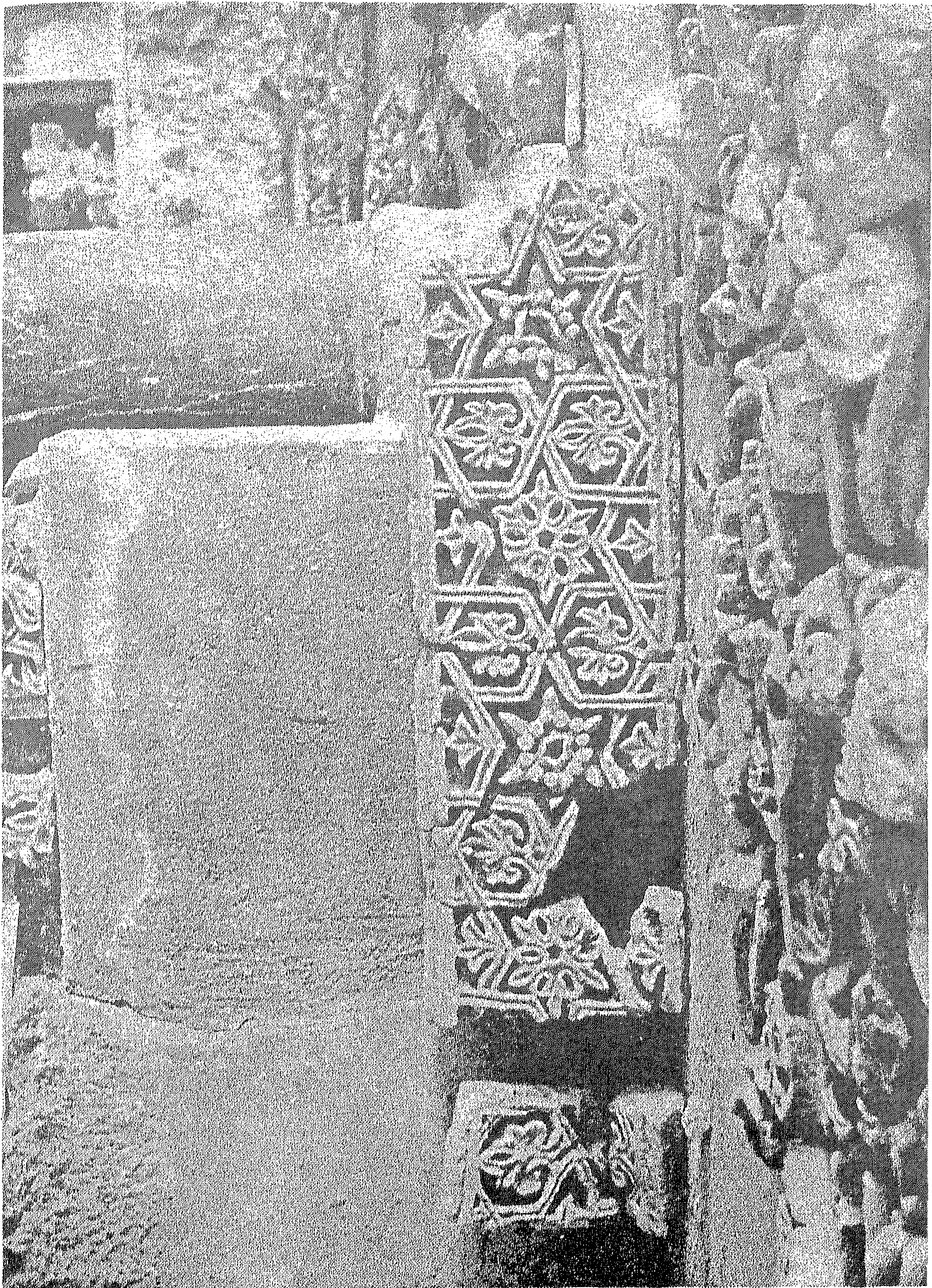








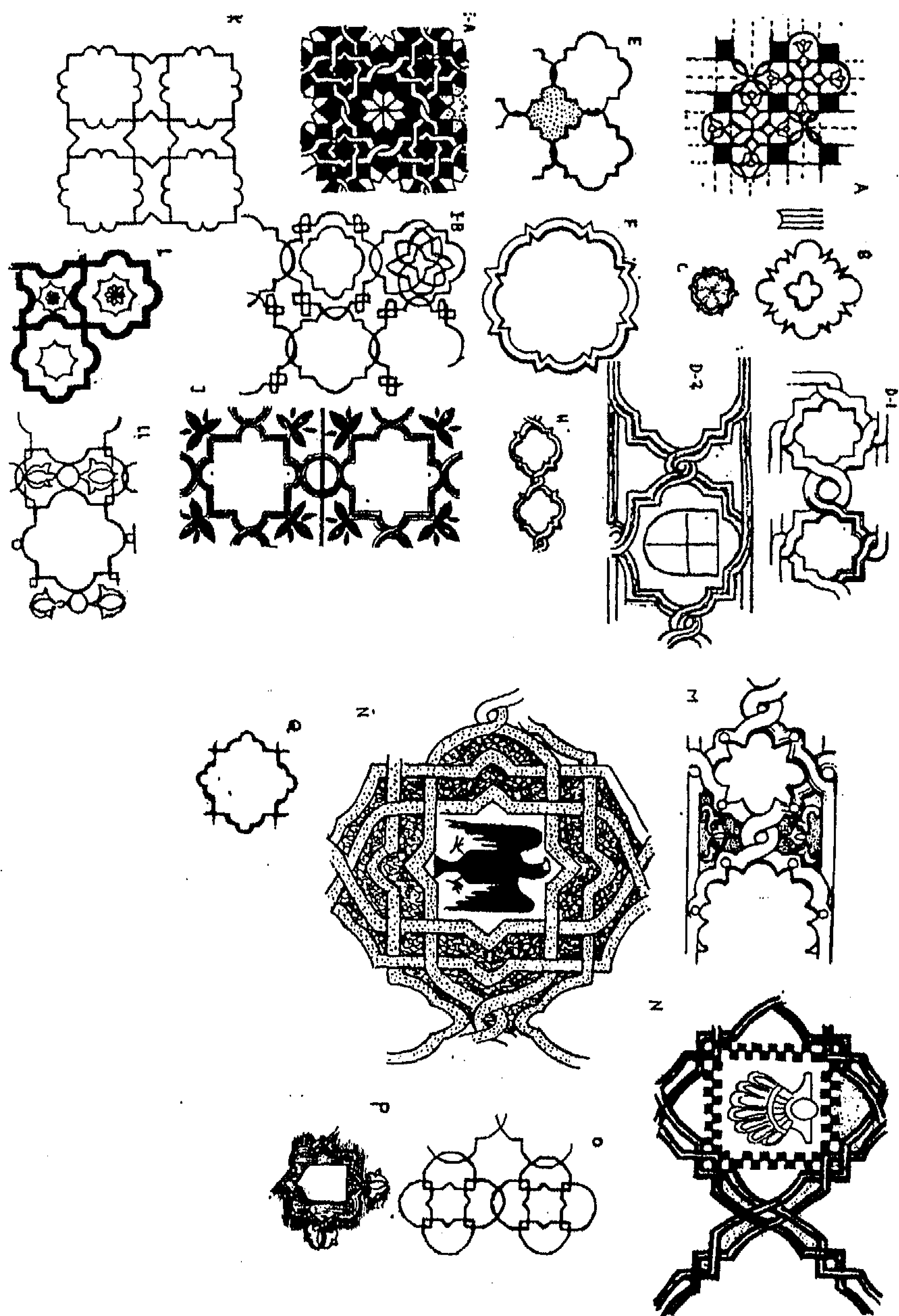
التابلوه الرابع عشر (ص71).



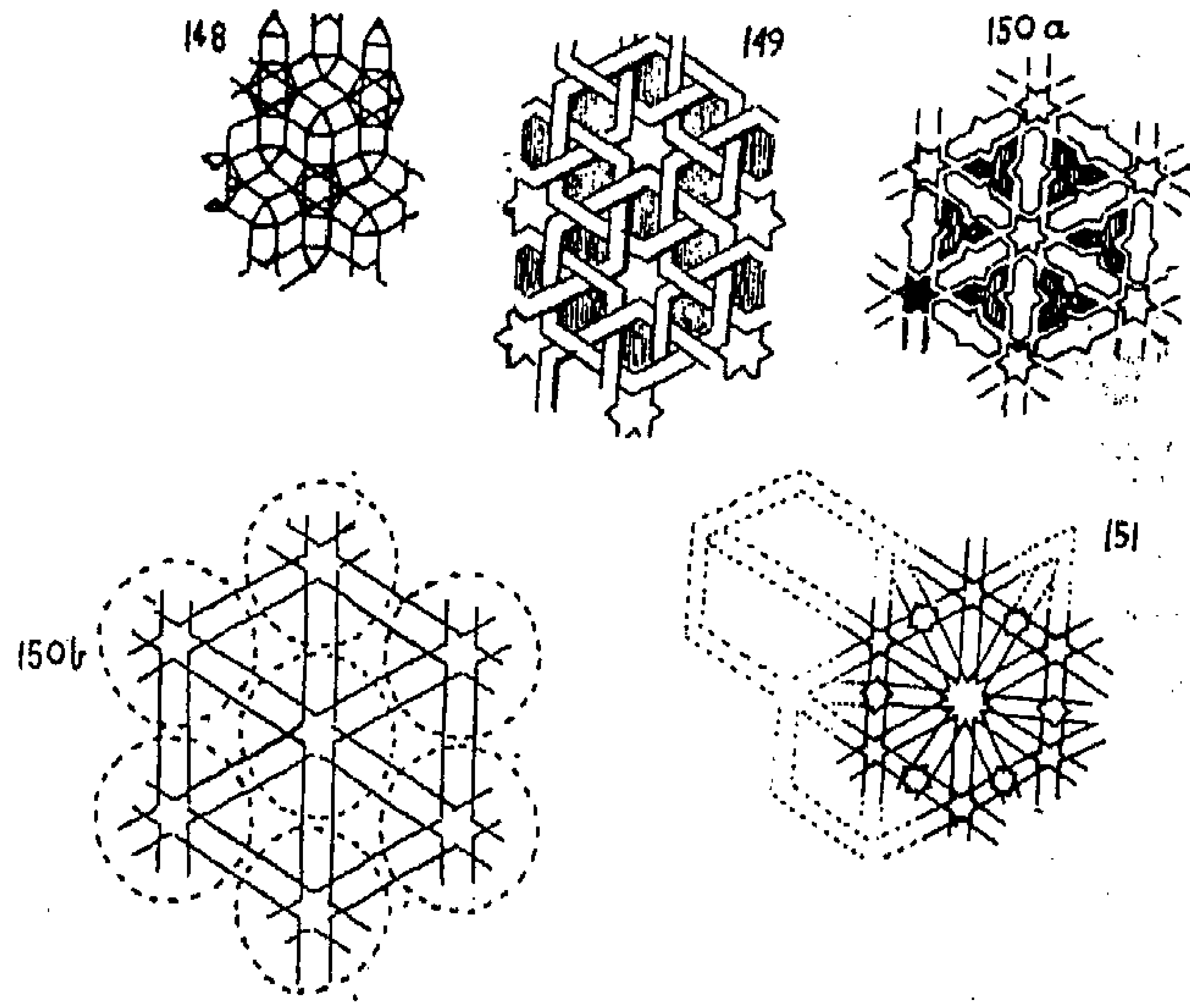
لوحة رقم 3:

مدينة الزهراء زخرفة إفريز من الحجر الرملي في الصالون الكبير (القرن العاشر).

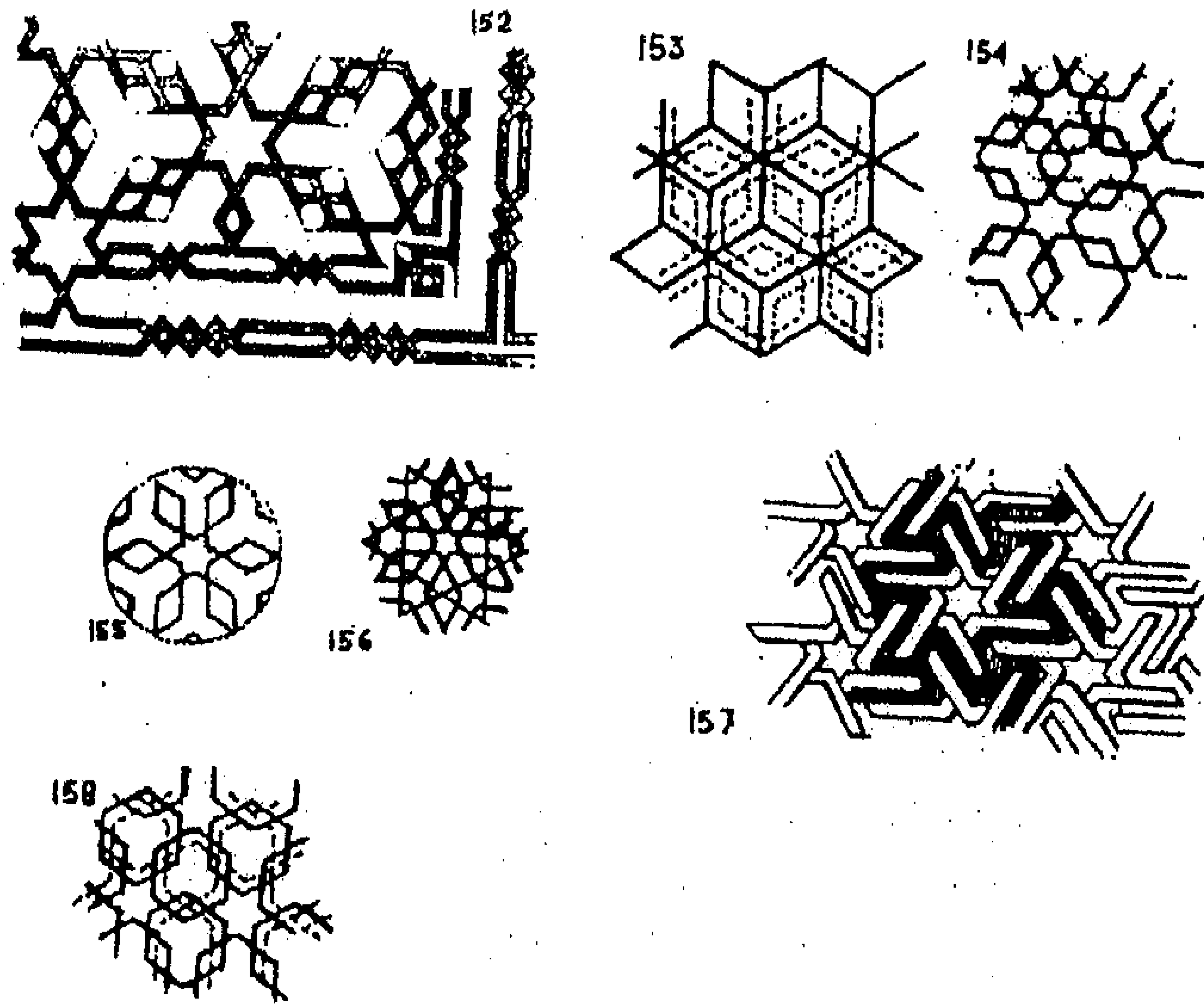
كان ذلك الأفريز الحجري الذي عثر عليه في مدينة الزهراء، عنصرا زخرفيا للطنفة الكبرى التي تلف العقود الخاصة بالبلاطة الرئيسية في الصالون الكبير، والزخرفة الهندسية هنا عبارة عن شبكة ذات ستة أطراف أو بمقولة أخرى تشبيكة مكونة من ستة أطراف مربوطة بكنارات عريضة، وربما كان مصدر الموضوع الزخرفي الهندسي هو المشرق وكذلك العقود والميداليات المفصصة، ورغم هذا فإن وجود الزخرفة النباتية والطريقة التي تتناغم بها مع الزخارف الهندسية يجعلنا نفكر في الزخرفة البيزنطية، وكان لهذه التشبيكة ذات الستة أطراف انتشار واسع في العديد من الآثار الإسلامية في مصر وتركيا وفارس، كما نراها في إسبانيا المدجنين، ونشهدها لآخر مرة في سقف قاعة جامعة ألكالا دي إينارس.



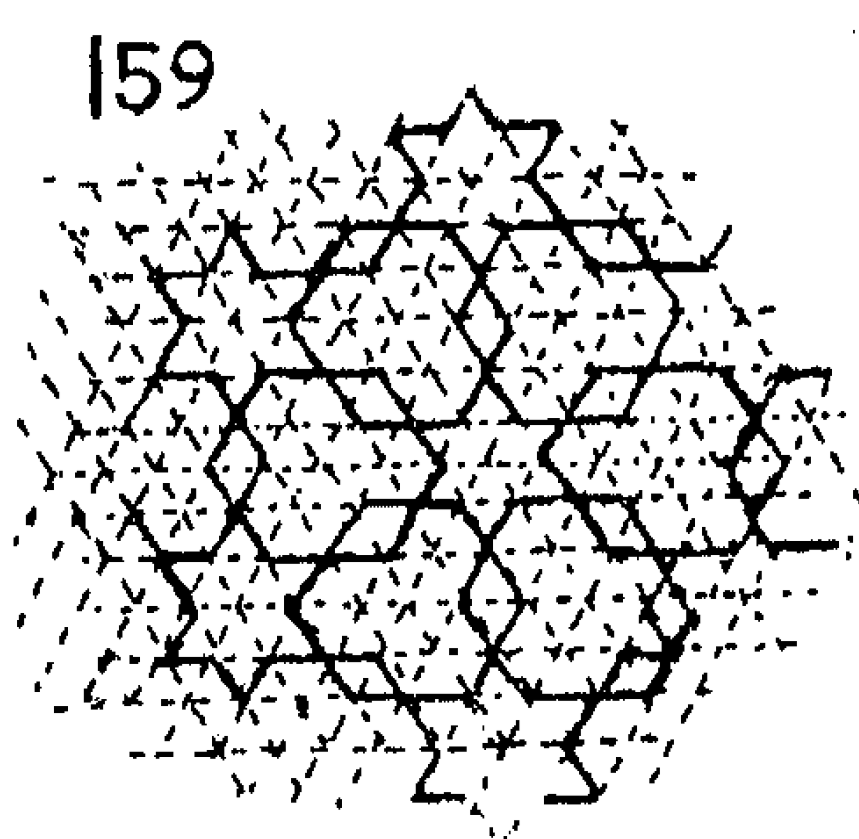
التابلوه الرابع عشر (ص74).

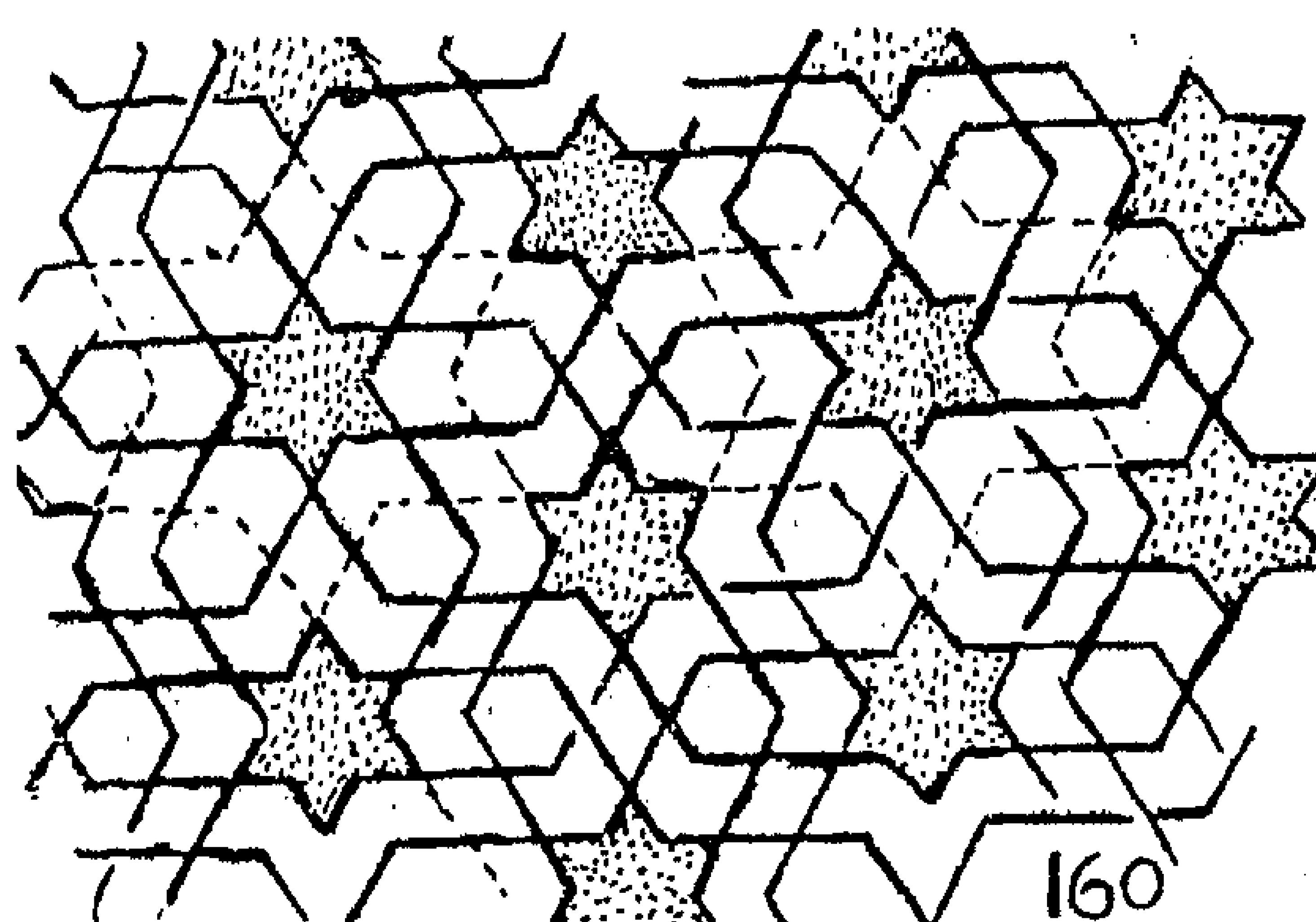


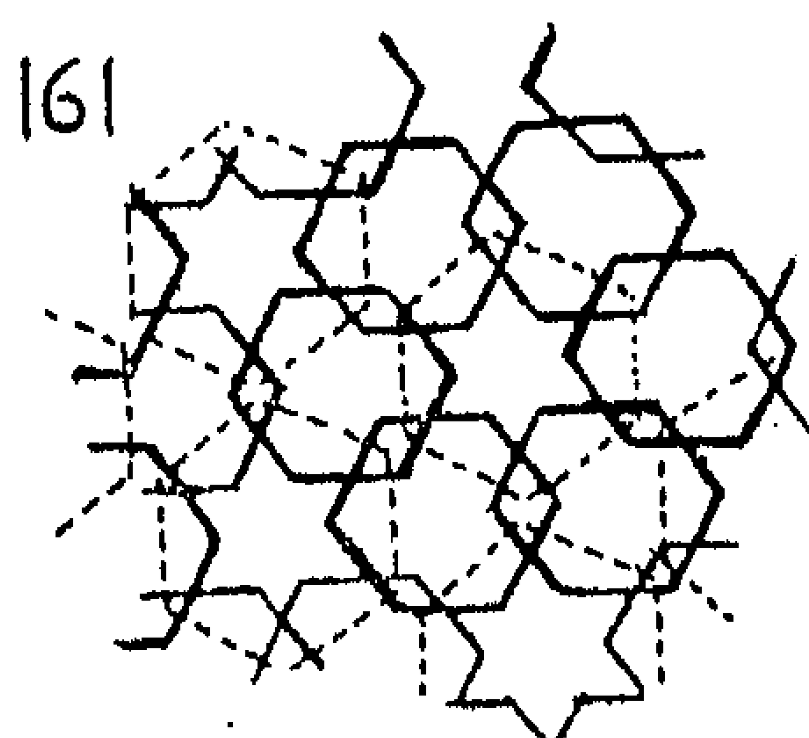
التابلوه الخامس عشر (ص76).

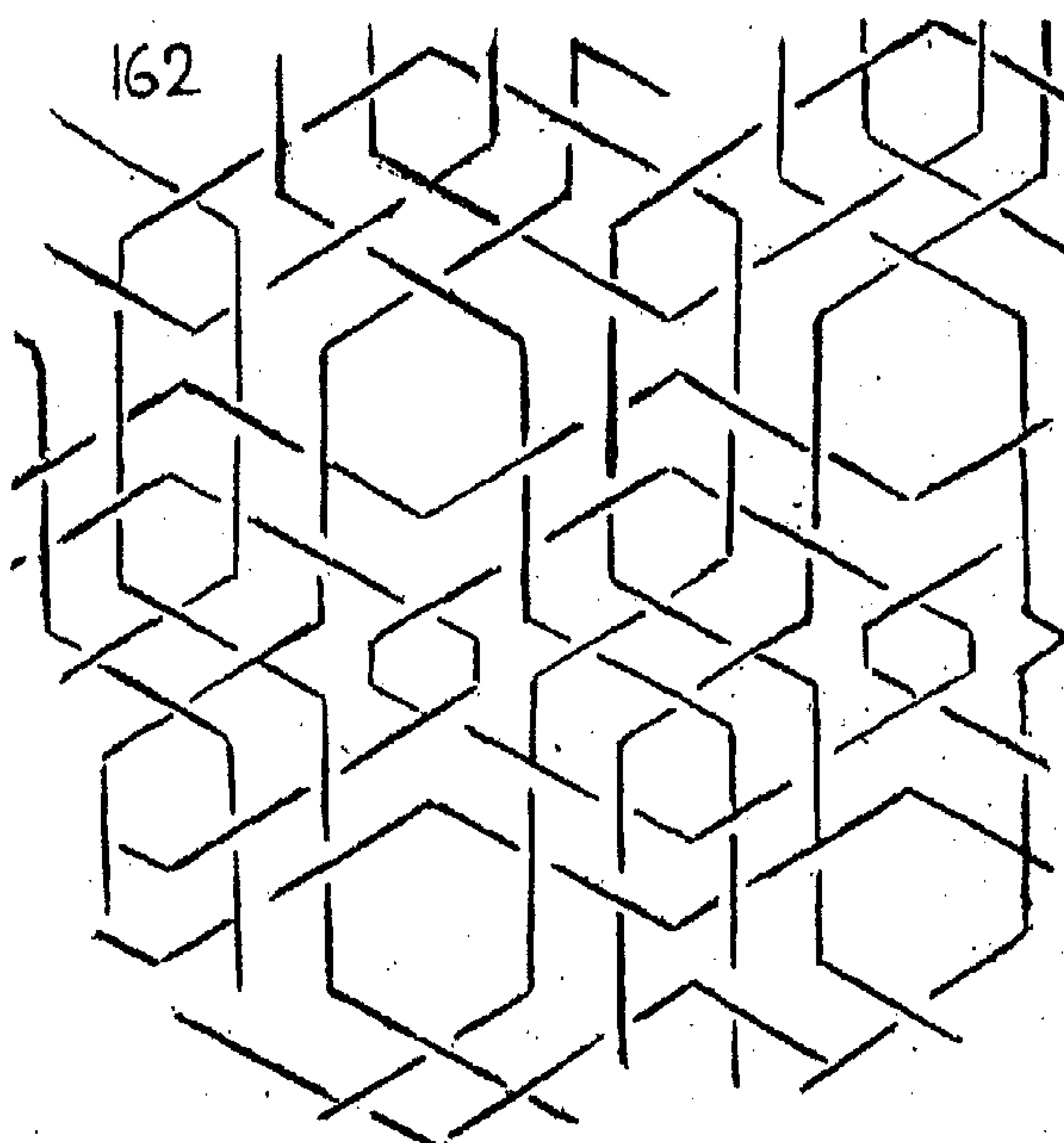


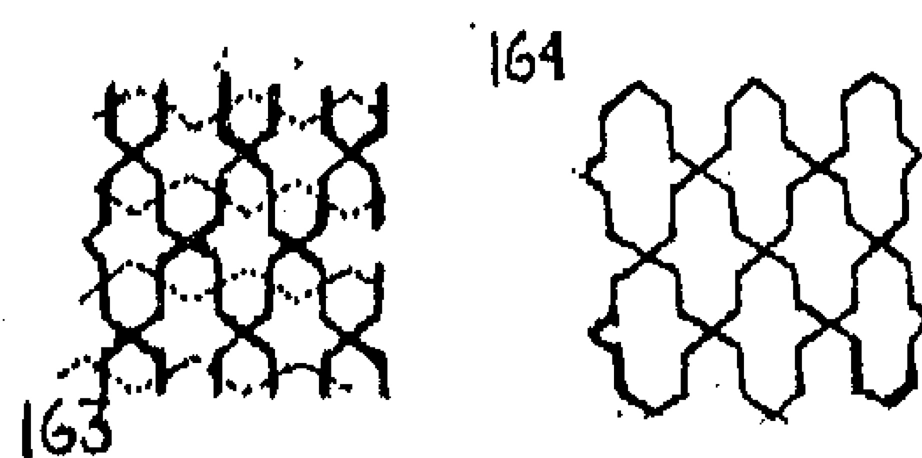
التابلوه السادس عشر (ص77).

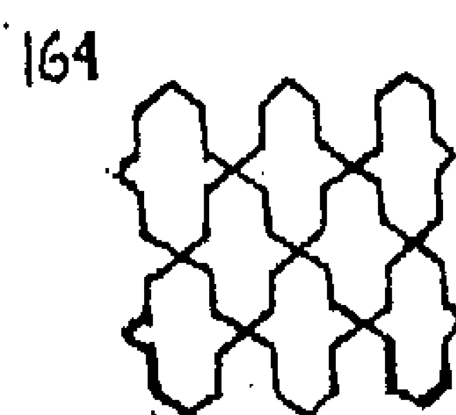


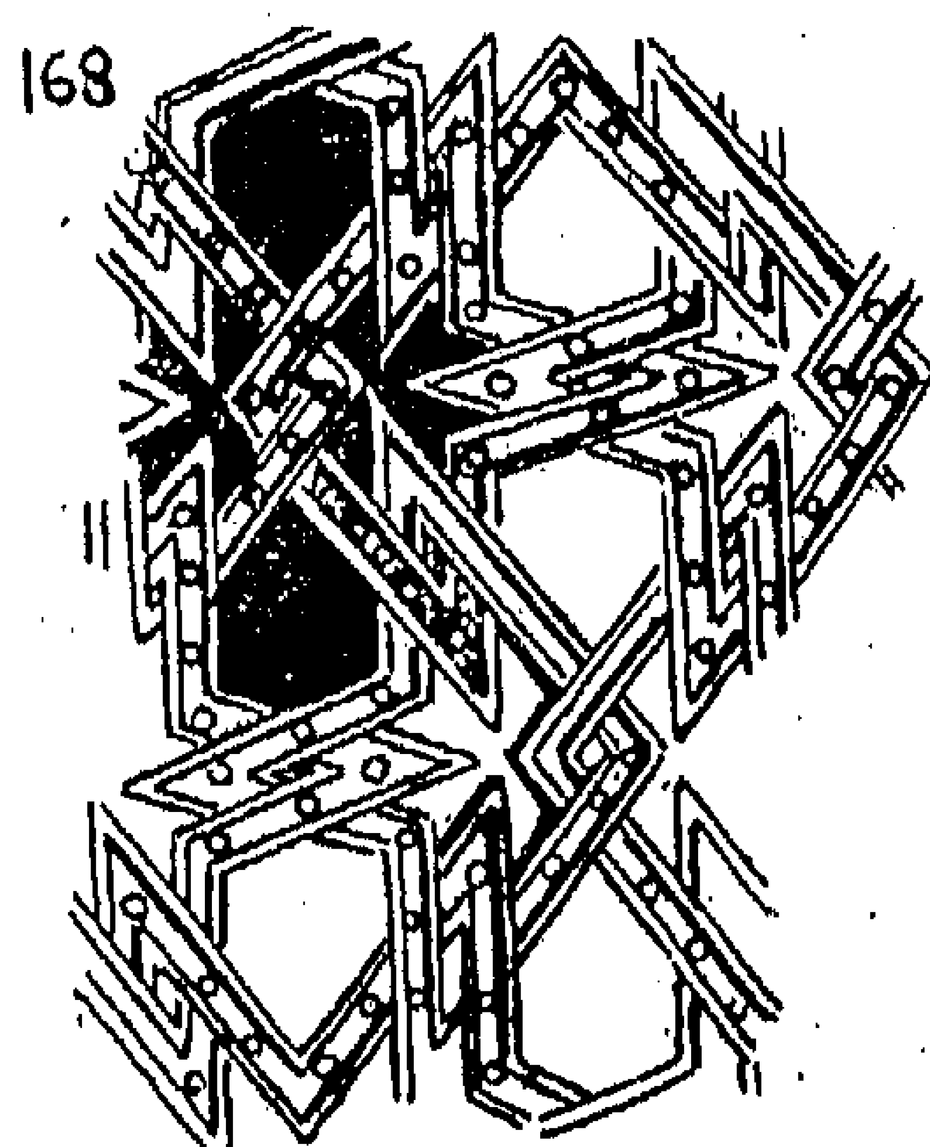


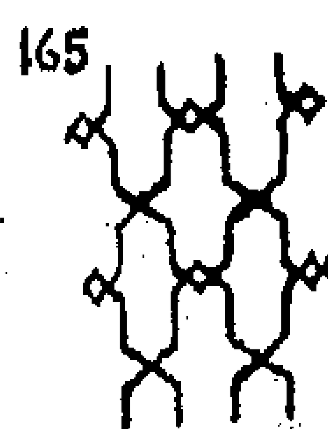


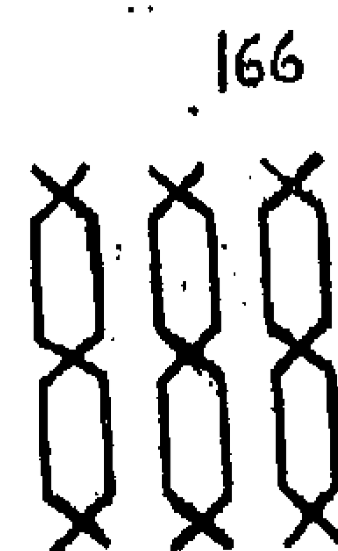


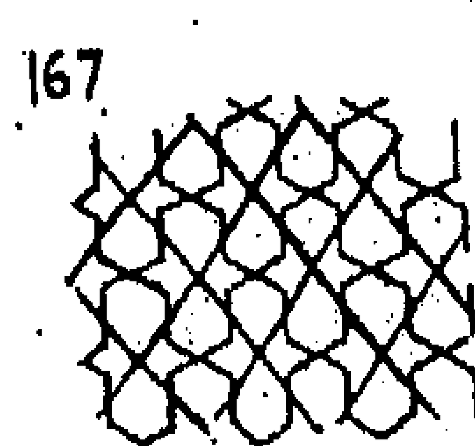












التابلوه السابع عشر (ص80).





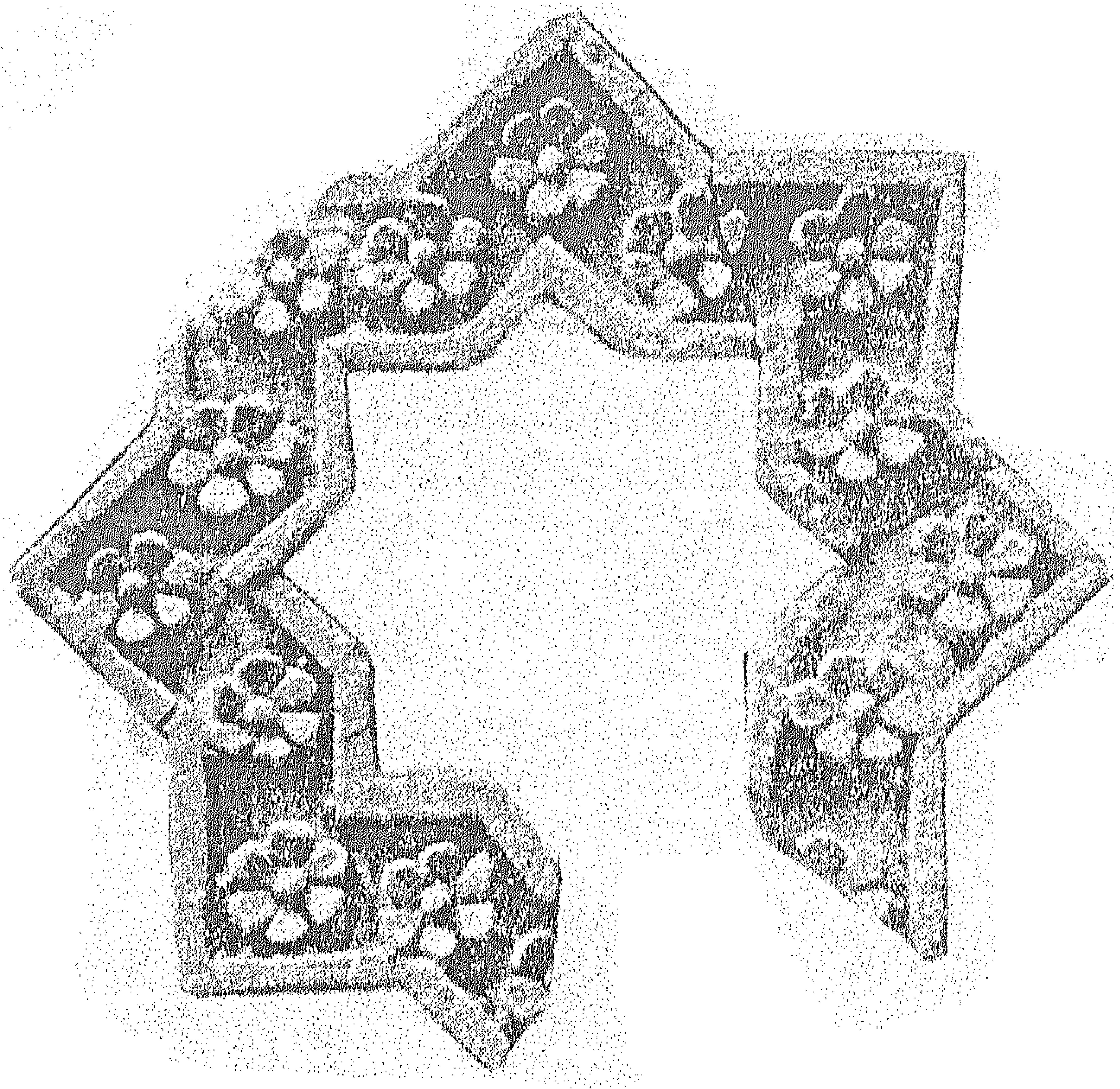
لوحة رقم 4: (السلالم في العمارة الأندلسية)

(أ) مدينة الزهراء

(ب) صحن أندلسي في منزل معاصر.

يوجد لكل قصر إسلامي نوع من التشابه مع العمارة الشعبية، كما أن هذه الأخيرة تقتني من الأولى بعض التفاصيل في لحظة زمنية معينة.

تتضمن الحجرات الكائنة في مدينة الزهراء - بما في ذلك تلك الخاصية - سلما بسيطا مثل ذلك الذي نشاهده في الصورة العليا في هذه اللوحة، ومن غير المجدي أن نبذل جهدا في البحث عن أصول محددة لعناصر معمارية ذات استخدام يومي، فهي منتشرة في حوض البحر المتوسط، أما الصورة السفلي فهي لمنزل عادي في أندلس اليوم، ولا يعتبر منزلاً أثريًا نقوم بتسجيله ونربط بينه وبين سلم مدينة الزهراء، إنه وثيقة دائمة تعيش في الجو العام في شبه الجزيرة، وهو الخلاصة الحية على ثلاث فترات تاريخية هي: العصر القديم والعصر الوسيط الإسلامي والوقت الراهن.



شكل نجمى من مسجد مدينة الزهراء

الفصل الثانى

الزخرفة فى عصر الخلافة القرطبية

ORNAMENTACIN DEL CALIFATO DE CORDOBA

الزخرفة الهندسية المنحنية الخطوط

Decoracion Geométrica Curvilinea

مدخل :

شهدت العناصر الزخرفية الهندسية المستقيمة الخطوط انحسارا واضحًا خلال الفترة اللاحقة لعصر الخلافة القرطبية الأمر الذى أدى إلى ظهور أنماط زخرفية هندسية جديدة خلال القرن الحادى عشر والقرن الثانى عشر ، وهى تكوينات تتسم خطوطها بالديناميكية الشديدة الأمر الذى جعلها تتجاوز الأنماط الكلاسيكية الموجودة فى الزهراء ، إذن نلاحظ وجود تغيرات كبرى وجوهرية بين هذه الزخرفة وتلك ؛ غير أن الزخرفة فى العصر اللاحق على عصر الخلافة لم تَنْسَ أبدا الوحدات الزخرفية لمدينة الزهراء التى قمنا بتحليلها فى التابلوهات السابقة وهنا يكمن الطابع الغربى للتكوينات الناصرية والمدجّنة أمام الزخرفة الهندسية المشرقية المعاصرة لها رغم وجود الصلات النسبية بين هذه وتلك.

وفيما يتعلق بالزخارف الهندسية المنحنية الخطوط فإن مدينة الزهراء لم يطرأ على زخارفها تغير يكاد يذكر ، وسوف تظهر تنويعات؛ إلا أن التكوينات والأنماط تظل وفية للنماذج ، ومن العناصر الهامة/وذات التأثير فى هذا المقام هو أن الزخارف المنحنية الخطوط لم تبلغ درجة التعقيد التى نراها فى الزخارف المستقيمة الخطوط .

وعندما نجمع الزخرفة الهندسية ذات الأصول الإسلامية والمبعثرة فى أنحاء شبه جزيرة أيبيريا نلاحظ أمرا معروفا للجميع فيما يتعلق بالزخارف الهندسية المنحنية الخطوط على وجه الخصوص ، ولو أنه لم يتم رصده بالشكل المطلوب ، ألا وهو أن الزخرفة الإسلامية الواردة من المشرق إلى قرطبة فى عصر الخلافة ظلت سائدة ، من خلال أنماط محددّة ، خلال الفترة من القرن الحادى عشر وحتى السادس عشر ، كان ذلك فى الزخارف الجصية والخشبية، ونرى فيها مَشْرِقاً غير عادى يختلف عن المشرق ، بل إن هناك تأثيرات مشرقية كانت أول بوادرها فى مدينة الزهراء ، وبعد أن أفادت قرطبة الخلافة من الفنيين العباسى والفاطمى تركت لنا ميراثا أفاد منه كل إقليم ومنطقة وأسهم ذلك الإرث فى خلق نشاط فنى نرى فيه التشابك بين الفن القديم وفن المشرق .

وتحدو بنا الدراسات الحالية إلى القيام بوضع عدة اعتبارات قد تساعد على تحديد معالم حدث هام ومحدد ألا وهو مولد الزخرفة الخلافية والقرطبية فى إطار فنى يدور فى الفلك الإسلامى ، وكلما زادت معارفنا عن الآثار المتبقية فى مدينة الزهراء كلما ألحقت علينا القضية الخاصة بما إذا كان الميراث الهلينى والبيزنطى ، والذى أشرنا إليه فى الصفحات السابقة من خلال الوثائق المليئة بالأشغال والأنماط الفنية ، يعتمد فى مجمله نقلا على العالم القديم فى المشرق من خلال العرب المقيمين على الجانب الآخر من حوض البحر المتوسط أم لا ، ومن الطبيعى أن الإجابات على هذه القضية المطروحة لابد أن تكون –فى نظرنا– من خلال دراسة شاملة تجمع الزخارف الهندسية والنباتية ،وسوف نتقدم فى هذه الدراسة كلما توافرت لدينا المزيد من الوحدات الفنية ، ويمكن التأكيد ، من خلال الوثائق المتوفرة لدينا ، على هذه العُصَارة القادمة من الفن القديم والفن البيزنطى وإثرائها للفن القرطبى ، ومن الواضح أن مدينة الزهراء بها إسهام كلاسيكى قوى ، غير أن ذلك يمكن أن يأخذنا إلى الاهتمام بقضايا محددة : ما هى أوجه الإبداع فى مدينة الزهراء ؟ كيف يمكن أن نرى الفنون الإسلامية المشرقية فيها ؟ وفيما يتعلق بظهور ملامح الفنون القائمة فى حوض المتوسط على المسرح القرطبى ، فهل كان ذلك مردّه الميراث الكلاسيكى والغربى وهى ظاهرة تجلب معها التأثيرات الإسلامية المشرقية؟ هل كان ذلك الظهور مشروطا بظهور فنّ عربى أثناء الخلافتين الأموية والعباسية ؟ وفى هذه الحالة الأخيرة نتساءل هل كانت الزهراء ، مدينة الفن ، تترك نفسها بسهولة لتكون فى الإطار الفنى الذى وضعته هاتان المرحلتان المشرقيتان الكبيرتان؟

إن الآثار فى مدينة الزهراء تجعلنا نشهد فى قرطبة ميلاد فن قرطبى وإسلامى بينما الفن الأموى فى المشرق ما هو إلا استعارة جوهرية وكريمة من الشعوب المسيحية المغلوبة على أمرها ، أريد القول بأن الفن فى عصر الخلافة الأموية فى دمشق لم تتبلور ملامحه الإسلامية الكاملة ، فلقد كان فنا منقولا عن العصر القديم وعن الفن البيزنطى وأسهم فى إبداعه الفن الساسانى والفن القبطى ، إنه نوع من التوفيق مع الإطار التاريخى والدينى الجديد، الأمر الذى يدفع إلى دخول الفنون والهيلينية فى مرحلة تطور جديدة ، وتحول قلة المعلومات المتوفرة لدينا عن العهد السابق على الإسلام والعصر العربى الأول دون مواصلة التعمق فى هذا الجانب ، وبالتالى فأمام الموقف الحالى لنا أن نتساءل فيما إذا كان الفن الأموى فى المشرق يعيش ظروفا تهيؤه للتصدير إلى الأقاليم الكائنة فى أقصى غرب الخلافة.

إننا نرى أن الدّرس الذى قدمته الخلافة الأموية فى دمشق بالاعتماد على الصناع الفنيين المسيحيين بإذعانهم أو تلقيهم أجورا مقابل أعمالهم ، قد وعته الدوائر الفنية القرطبية تماماً ، فقد كانت قرطبة فى حاجة إلى اللجوء إلى روما وبيزنطة لتقدم فنها الخاص بها إنه فن يولد مسلما ، وهذا يمكن شرحه من خلال طريقين : فالفن فى المغرب قد وصل إلى أوْجه بعد قرنين من التجريب العربى ، كما أن هذا الكمال قد تلقى إسهاما آخر قادم من الفن العباسى ، وسامراء هى المدينة التى نشهد فيها لأول مرة ميلاد فن إسلامى أصيل ، فالزخارف المسماة بالطراز الثالث وصلت إلى أقصى درجة تجريدية ويرجع الفضل فى هذا إلى عوامل كثيرة منها الأنشطة الفنية التى تمارس فى الأقاليم الشرقية والغربية، وعندما يصل هذا الفن إلى مدينة الزهراء يلاحظ كيف أن الفنانين أخذوا يبذلون جهدا قويًا للموءامة بينه وبين الموضوعات القديمة التى كانوا يجيدونها بمهارة وسلاسة ، إن الفن العباسى يتوافق مع هذا الميراث الكلاسيكى الغربى ، وفى الوقت نفسه يتسبب فى نوع من القطيعة أو الانفصال بين قرطبة والفن القديم ، كما أن التأثير العباسى أسهم ، فى نظرنا ، فى تحديث بعض الموضوعات الأموية المشرقية ، وبذلك أصبح الفن القرطبى على صلة متينة بهذه المراحل الفنية المشرقية غير أنه لم ينضم إليها.

ويبرهن التطور اللاحق الذى طرأ على الزخارف الهندسية الأندلسية - واضعين فى الاعتبار التأثيرات المشرقية التى أشرنا إليها والتى أخذت فى هذا المكان أشكالا ذات

خصوصية معينة – على أنه فيما يتعلق بالتشبيكات فإن الأنماط الأساسية كانت ترجع إلى أصول كلاسيكية مُعَقَّدة بشكل أو بآخر ، وهذا الميراث الكلاسيكى قد أخذ فى تطوره طريقا مختلفًا ، ومن الطبيعى أن تكون هناك صلات بين الزخارف المغربية والمشرقية فى هذه المرحلة التالية لتطور الفن الإسلامى فى الأندلس ، ولكن دون أن يحدث تأثير مشترك يجعلنا نتصور أنهما سارا فى خط مشترك اللهم إلا فى حالات استثنائية نادرة.

وفى هذا المقام فإن قصر الحمراء يأخذ التأثير القرطبى ، أو بمقولة أخرى أصبح هذا الفن الأخير القاعدة الكلاسيكية للأول رغم أن الوثائق الفنية التى أعيد صياغتها قد تشير إلى عكس ذلك ، وقد تنقلنا عبر طريق سهل إلى المشرق ، لقد استمر هذا الميراث الكلاسيكى لمدينة الزهراء يعطى ثماره بشكل مستمر ودون انقطاع فى كافة أراضى شبه جزيرة أيبيريا ، ويشير قصر الحمراء إلى نهاية هذه الحلقات ، فقد كان لدى الفنانين خلال العصر الناصرى موارد زخرفية وتقنيات تبلورت وأسفرت عن أعمال فنية عظيمة سوف نقوم بتحليلها من الناحيتين التاريخية والوثائقية فى وقت لاحق.

التابلوه الأول :

يتناول هذا التابلوه الدوائر المتقاطعة والتى تتكون منها زهور ذات أربعة وريقات أو أكثر وقد ظهرت التكوينات ذات الأربع وريقات فى مسجد مدينة الزهراء [شكل **1a**] **(161)** وهى شديدة الشبه بالأنماط الرومانية الموجودة فى بباخويوسا **Villajoyosa** [شكل **1a**] **(162)** وفى فسيفساء سان خوستو ديسيرن **S.Justo Desvern** فى كابيتادى دى جريجو **Cabeza de Griego**، وقد استخدم ذلك الشكل فى الفن القبطى [نمط رقم **2**] **(163)** كما أنه نفس الشكل من الناحية العملية –الذى نجده فى القصور الإسلامية فى سدراته وشكله العام شديد الرومانية [شكل **3**] **(164)**.

وقد ارتبطت هذه الأشكال فى إسبانيا بكل ما هو قوطى **(165)**، فالشكلان **4,6**، من مدينة الزهراء ، هما مثال على ذلك ، كما يجب ألا ننسى أن النمط يرجع إلى روما **(166)** [شكل **5**]، حيث يتكرر فى الدهانات والفسيفساء **(167)** ، وقد أخذنا الشكل رقم **13** من قرمة تاج عثر عليها فى مدينة الزهراء **(168)**، وبه تأثير قوطى واضح وفيه شبه

مع رسوم الفسيفساء الموجودة فى محراب المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى جرت فى عهد الحكم الثانى [شكل **17a**]، ويمكن العثور على أنماط شديدة الشبه بذاك فى أماكن كثيرة منها كنيسة سان سلبادور **San Salvador** بإيطاليا [شكل رقم **9**] **(169)**، يمكن أيضا أن نلاحظ أن هذا النمط الأخير وكذا النمط القبطى المرسوم بأعلى فيهما أزرار غير موجودة فى النماذج الإسبانية أما النمط رقم **8a** فهو يختلف عن تلك الأخرى وقد ظهر فى مسجد الزهراء **(170)**، والمحصلة النهائية لجمع سبع دوائر متقاطعة هى الشكل المسدس ذو الخطوط المنحنية والمكون من ست زهرات فى ذات ثلاث بتلات كل منها ، ويمكن العثور على هذا التكوين فى الفن القديم وفي خربة المفجر**(171)**.

والنمط رقم **7** يعتبر تنويعة أخرى للشكل السابق لكنه لم يتم العثور عليه فى الزهراء أو قرطبة **(172)**، كما أن الشكل رقم **10** غير معروف هو الآخر فى الفن القرطبى فى عصر الخلافة **(173)** ، ومع ذلك فهو موجود على زخارف جصية – مرسوما– فى مصلى الجعفرية ونفس الشيء يمكن قوله على الشكل رقم **12** **(174)** حيث نجد أن الشكل السدّاسى ذا الجوانب المنحنية فى وضع تبادلى مع زهور مكونة من أربع بتلات ، ودوائر صغيرة.

ويتكرر الشكلان رقما **4,5** فى هذا التابلوه ، ولكن بشيء من التعديل ، فى الشكل رقم **16** وهو لحلية معمارية متموجة فى الزهراء **(175)** ، كما اختفت الزهور ذات الأربع بتلات لتحل محلها أشكال هندسية درسناها.

يتكرر كل من الشكل **14,11** كثيرا كثيرًا سواء فى الفن الرومانى أو القوطى **(176)** ويتكونان من زهور ذات ست بتلات فى دائرة ، وهو عبارة عن التكوين المعقد الذى يمكن الوصول إليه من خلال الدوائر المتقاطعة ، كما أن الوحدة الزخرفية الناجمة عن تلك الطريقة تتسم بالجمال والبساطة ، وقد أخذنا الشكل رقم **14** من لوحة "ببار" **Vi-var** "للسيد" **Cid** الكائنة فى متحف الآثار فى برغش **(177)** **Burgos**، وهو شكل يفسرّ لنا الزهور المنحوتة فى حجر صغير ظهر فى مسجد مدينة الزهراء [شكل رقم **15**] **(178)** وهناك تكوين شبيه أمكننا مشاهدته على قطعة من السيراميك بمتحف الآثار بقصر الحمراء **(179)** وكذلك فى الزخارف الجصية الموجودة فى دهليز دير سانتا كلارا دى أستوديو **S.Clara de Astudillo** (بالنسيا **Palencia**) **(180)**. كما

نراه أيضا فى حافة بئر مصنوعة من الطين القرطبى وموجودة فى متحف الآثار بتلك المدينة.

ويعتبر الشكل رقم **176** تكوينا مرتبطا بالأشكال الموروثة عن عصر الخلافة والواردة فى هذا التابلوه وقد أمكن العثور عليه على قطعة حجرية **Tumular** عثر عليها فى قصر الحمراء.

أما الشكل **8b** والخاص بقرمة تاج بقرطبة – موجودة الآن فى المتحف الوطنى للآثار– فهو يتسم بالأصالة ذلك أن بتلات زهور بها محاور رأسية وأفقية ، وتوجد على بعض القطع الحجرية الموروثة عن عصر الخلافة زخارف من الصفصاف شبيهة بتلك القطعة القوطية؛ هذه الزخرفة نجدها في فسيفساء رومانية فى كونيمبريجا **Conimbriga**.

نستخلص مما عرضناه فى التابلوه الحالى أن الفن القوطى كان بمثابة معبر بين الزخرفة الرومانية والزخرفة فى عصر الخلافة فى قرطبة ، ويلاحظ ذلك الطابع القوطى بشكل خاص فى قرمات تيجان عثر عليها فى حفائر مدينة الزهراء .

التابلوه الثانى :

كانت الزخرفة المتداخلة حاضرة دائما فى الفنون القديمة ، ويمكن مشاهدتها فى الفسيفساء وتشبيكات النوافذ أو مداخل البيوت ، والشكل رقم **18** يرجع إلى قطعة حجرية من عصر الإمارة ، أما رقم **19** فهو قوطى **(181)**، وهو موجود فى كنيسة سان سلباذور دى مونتيليوس **S.salvador de Monlelius (182)**، كما يرى ، بدون بتلات فى داخله فى كلونيا **Clunia** والستائر الخشبية فى مادرة **Merida** وعلى قرمة تاج موجودة فى المتحف الوطنى للآثار ، كما يوجد فى البرتغال **(183)** غير أن به بتلات بداخله .

والشكل رقم **20** هو من فسيفساء ، فلسطينية **(184)**، وهو كثير الشيوع فى الفسيفساء الرومانية فى إسبانيا (فسيفساء المتحف الوطنى للآثار).

ولقد كان للزخرفة المتداخلة فى بداية ظهورها فى الفن الإسلامى المشرقى أو المغربى انتشار واسع فهى تظهر فى المفجر [شكل رقم **27,26,25**] (طبقا لهاملتون) **(185)**، وإذا ما أخذنا فى الاعتبار الأنماط المأخوذة عن مدينة الزهراء وهى رقم **21a**،

لحلية متموجة ، **(186)** ورقم **22** -قطعة حجرية رملية توجد فى متحف الآثار بقرطبة- نجد أن تلك الخاصة بالزخرفة المتداخلة فى قرطبة ترجع فى أصولها إلى العصر القوطى ، وفى هذا المقام يكفى أن نقارن بين الشكل القوطى رقم **19** والخلافى رقم **21a** لنلاحظ تلك العلاقة الحميمة.

نجد هذا النمط فى مركز الدائرة لمدينة الزهراء وقد ازداد ثراء بسعفتين كل واحدة مقابل الأخرى وكذلك بعنصر زخرفى آخر فى الوسط [شكل **23**] **(187)** وبالنسبة للفسيفساء الغَالِيّة السابقة على العصر الرومانى فإن تلك الزخرفة المتداخلة كانت قائمة وبها بتلات ذات ثلاثة أطراف متداخلة مؤكدة بذلك الأصول الغربية للشكل المتداخل ذى الزخارف النباتية الذى ندرسه ، وهناك شاهد قوى يؤكد على كل ما نقول وهو النمط رقم **21b** المأخوذ من معبد بينفاس دى نبتون فى إيركولاتو **Ninfas de Neptuno**.

كما استخدمت أشكال الزخارف الهندسية المتداخلة والمجزّأة فى كنارات منبثقة بمدينة الزهراء ، وهذا ما نراه فى كل من الشكل **24a** (طبقا لـ **Haineut**) والشلك رقم **24b** كما يظهر الشكل الأول على سنجات عقود الصالون الكبير **Salon Rico** بمدينة الزهراء كما أن استخدامه لم يختف مع زوال عهد الخلافة وهو ما تؤكده الرسوم الحائطية الكائنة فى الكنسية المدجنة سان رومان **S.Roman** بطليطلة **(188)** وكذلك الزخارف الجصية الموجودة فى قصر إشبلية **Alcazar de Sevilla** وهو قصر ذو أسلوب مُدَجنّ **(189)**، كما أن ا لنمط رقم **124b** قد استمر هو الآخر فى الزخارف الجصية الغرناطية وخلال الأسلوب المدجنّ إلا أنه تطوّر تطورا كبيرا ، وكان يوجد فى شرائط ضيقة للغاية.

والشكل الزخرفى -ثمرة الأناناس **28**- الملئ بالزخارف الهندسية المتداخلة هو من مدينة الزهراء.

تبين الأنماط التى أشرنا إليها أنها جميعها قد تمت من خلال تداخل عقود صغيرة مرتبطة ببعضها من خلال مفاتيحها ، وكانت فى ذلك مصدر إلهام للعقود المفصصّة المتداخلة للحوائط الخاصة بالتربيعات المقبية فى المسجد الجامع بقرطبة ، وذلك طبقا لما نراه فى الشكل السفلى رقم **29a** فى التابلوه.

كان اتخاذ الزخارف الهندسية المتداخلة فى العناصر المعمارية أحد أبرز الخطوات

الرائعة فى مسار الفن الإسلامى فى الأندلس. ومن مفاخر العمارة أنها قدمت العقود الصغيرة المتداخلة ، وهذه قد أدت فى نهاية المطاف إلى الزخرفة المعروفة باسم **Losange** (المعينات)، والأشكال التالية تعتبر مأخوذة عن العقود المفصصّة فى عصر الخلافة والزخارف الهندسية المتداخلة فى مدينة الزهراء **29a 29b** –غرناطة– **29e** فى الواجهة الداخلية بوابة النبيذ بقصر الحمراء **Puerta del vina**، و**29f** من أحد البراطيم المدجنة فى طليطلة ، و **29b,29g,29h** من مئذنة حسّان بالرباط .

وفى الوقت الذى نجد فيه تلك الأشكال مكونة من عقود مفصصّة وعقود نصف دائرية، سيرا فى هذا على النمط الخلافى ، فإن هناك أنماطا أخرى تحل محل الزخارف المفصصة وهى العقود المتعددة الخطوط ، وقد بدأ ذلك فى إطار الفن فى عهد المرابطين والموحدين وأطلق عليه شبكات المعينات **Losanges** فهناك شكل **A-1** من مئذنة أشبيلية الخيرالدا **Jiralda**، و **A-2** من أفاريز قرطبية مرسومة ؛ و**B-1** من براطيم فى جنة العرّيف **Generalife** و **B-2** من واجهة المعبد اليهودى **El Transito** بطليطلة ، والشكل **C** من أحد السقوف فى دار عبادة قشتالية ذات أسلوب مدجن ؛ و **D-1** من كنيسة سان ميجيل دى بيالون **S. Miguel de Villalon**؛ من صحن دير القديس خوان دى كاسترو خيريث **S.Juan de Castrojeriz**، والأشكال **E,F,H,I** هى لوزارات من الزليج فى قصر الحمراء ، أما **J** فهو لسيراميك فى شرق شبة الجزيرة الأيبيرية (ساحل المتوسط).

وكما يلاحظ فى بعض الأنماط التى نعرض لها فإن الفن المدجنّ كان يميل إلى سلاسل من المعينات فى الأفاريز الزليجية للسقوف الرائعة ، وقد كانت الزخارف المدببة على شكل شرّافات – من أصول قرطبية والموجودة فى غرناطة –نقطة الانطلاق لأخرى منبثقة عنها ومأخوذة من المعينات **Losanges** فى عصر الموحدين.

والشكلان **29b -29c** مأخوذان من الزخارف الجصية لصالون قمارش ومن البرطل وقد تم تقليدها فى رسوم حمّام القصور المدجنةّ فى توردسياّس **Tordesillas.**

وختاما لذلك ، نسبق الأحداث ونقول بأن الزخارف الهندسية القرطبية المتداخلة لها صلة بالزخارف القوطية والرومانية ، وقد أدت الزخارف المتداخلة ذات العناصر الزخرفية النباتية إلى أن تظهر فى عهد الخلافة تكوينات تقف فيها الزخارف النباتية على قدم وساق مع الزخارف الهندسية ، ففى المفجر يبدو أن الزخرفة المتداخلة والنباتية

قد ظلت كل واحدة منها ثابتة على النماذج القديمة بينما اتسمت فى مدينة الزهراء بالعفوية واتساع الأفق أمامها لمزيد من الأشكال وفى هذا المقام تبرز الإشارة إلى الشكل رقم **21a** وهو عبارة عن شريط مزخرف بعقود صغيرة ، وسوف نقوم بدراسته تفصيليا فى تابلوه منفصل .

ويقول لنا الشكل رقم **29a** فى التابلوه الذى نحن بصدد دراسته بأن بعض العناصر المعمارية المستوردة من المشرق ، مثل العقد المفصص فى هذه الحالة ، قد تواءمت بسرعة كبيرة مع الأنماط المغربية السابقة على العصر الإسلامى والتى انضمت إلى الفن الإسلامى خلال العصر القرطبى فى فترة مبكرة.

التابلوه الثالث :

يمكن أن نرى فى مدينة الزهراء كنارات تجتمع فيها الدوائر المعقودة ببعضها والزخارف النباتية التقليدية [شكل رقم **30**]، ويتم الوصول إلى ذلك التكوين الهندسى بالمزاوجة بين الكنارات البسيطة ذات الدوائر والموجودة فى التابلوه الرابع ، وهكذا نجد أنه إلى جانب العُقَد الأربعة الموجودة فى أطراف كل دائرة ، هناك عقدة خامسة فى الوسط ، وقد تم العثور على فسيفساء شبيهة بهذا النمط فى أريحا ترجع إلى العصر المسيحى **(190)**، وفى القصور الأموية الأولى فى المشرق مثل المفجر والمشتى **(191)**.

والزخرفة الأكثر قدما من هذا النوع فى الغرب الإسلامى هى لمشربية فى المسجد الجامع بقرطبة وتوجد عند بوابة سان استيبان **San Esteban** (القرن الثامن) [شكل **31**] **(192)**، وبعد ذلك ظهرت فى القيروان فى بعض الصناعات الصغيرة **(193)** وتكررت كثيرا فى قرطبة على مواد برونزية وفى مصابيح ألبيرة **Elvira (194)** وعلى الزجاج ، على نمطية قالب مدينة الزهراء **(195)**.

والأشكال **30a** أريحا والمفجر ، **30b** بالزهراء ، **31** فى المسجد القرطبى مأخوذة عن الفن البيزنطى ، ويمكن رؤية دوائر معقودة ببعضها مثل تلك فى قصر تيودوريكو دى رافينا **Teodorico de Ravena** وفى كنيسة سيباستى **Sebaste** فى فريجيا **Phrygia (196)**.

أما الشكل **32** ، فى المقجر ، **(197)** الذى يوجد فى كل دائرة فيه ست عقد ، فهو شكل غير معروف فى إسبانيا.

ويعتبر الشكل رقم **33** المأخوذ من مدينة الزهراء ، حيث يوجد به ست دوائر معقودة ببعضها وشكل سداسى ذو جوانب منحنية فى الوسط ، توليفا فيه حُرية كبيرة بين الشكل **31** والشكل **10** فى التابلوه الأول . أما الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط التى توجد فى أطراف ذلك الشكل فقد درسناها فى الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط.

والجديد فى الشكلين المأخوذين فى مدينة الزهراء والموجودين فى هذا التابلوه هو وجود الزخارف النباتية –عند مقارنتهما بالتكوينات المماثلة – وهى زخارف تكون جزءًا من الزخرفة الهندسية [شكل **30b**] أو أنها عبارة عن إضافة مستقلة تحتل مركز الدائرة فى هذه الأشكال [شكل **33**].

التابلوه الرابع :

نلاحظ أنه إذا ما قمنا بالنظر إلى الدوائر المعقودة ببعضها وذات النمط البسيط المكون من أربع عقد فى كل دائرة نجد أنه لو زدنا عدد العقد فى كلا الاتجاهين الرأسى والأفقى لتكونّ لدينا تشكيل معقد [شكل **34**] وهذه أشكال مألوفة فى الفسيفساء الرومانية ونذكر فى هذا المقام فسيفساء بان دى إيطاليكا **Pan de Italica (2198)** وفسيفساء بيّادي أدريانو **Villa de Aderiano** وسانتا كوستنثا دى رافينا . **(199) S.Costanza de Ravena**

وعموما يمكن أن نؤكد بأن الفن الإسلامى فى المشرق كان يفضل كثيرا الدوائر البسيطة المعقودة ، وهنا نشير إلى قطعة نسجية صغيرة من بلاد ما بين النهرين تعود إلى القرن العاشر الميلادي **(200)** ، ونشير أيضا إلى الزخرفة الكائنة فى القصور الأموية الأولى فى كل من سوريا والأردن . كما تظهر فى الأندلس خلال عصر الخلافة وتظل حتى عصر متأخر حيث تظهر فى الفن الناصري والقشتالى المدجنّ : مثل صحن سان فرناندو فى دير " لاس أوليجاس **Las Huelgas** فى برغش **Burgos**، وهناك منسوجات تحمل تلك الزخرفة فى نفس الدير **(201)** [شكل **34b**] وتوجد كذلك فى دهليز

قصر توردسياس المدجّن وبعض الزخارف الجصية فى المعبد اليهودى "الترانستو" ، وزخارف جصية فى قصر بينيا أراندا دل دويرو **Penaranda de Duero** وتكوينات من القيشانى فى القصور والأديرة القشتالية والأرغنية **Araganeses** خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

سلم تكن هذه الزخرفة من الزخارف المفضلة فى المبانى الإسلامية فى المشرق خلال القرنين الثامن و التاسع غير أنها موجودة كما ذكرنا فى المبانى الإسبانية اللاحقة على عصر الخلافة.

ويعتبر قصر الحمراء هو الأثر الوحيد الذى احتفظ ببعض الدوائر المعقودة : الأفريز الكأس فوق الحجرة الرئيسية بصالون قمارش ، ويمكن أن نبرز فى هذا الأثر العظيم بعض قطع الزليج التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر حيث نرى التكوين الزخرفى الذى نحن بصدده وقد اعتراه تطور كبير كما هو وارد فى الشكل **35a (202)** ، وتُولى الزخرفة فى قصر الحمراء عناية أكبر بالمثمنات ذات الجوانب المنحنية ، هذا العنصر الزخرفى هو ، فى حقيقة أمره ، منبثق عن الفسيفساء الرومانية (فسيفساء الفصول والشهور فى حلين **Hellin** – ألباثتى **Albacete**) الموجودة فى المتحف الوطنى للآثار.

وقد ظهرت في الحفائر التى جرت فى المسجد الجامع بمدينة الزهراء أشكال ثُمانية ذات جوانب منحنية فى إطار أشكال ثمانية مستقيمة الخطوط [انظر شكلى**35c,35b**].

والتكوين القرطبى القريب الشبه بالشكر الرومانى رقم **34** هو مشربية توجد فى مسجد الزهراء، شكل **(203) 47b** وهى من الناحية الزخرفية الهندسية تشبه أخرى موجودة فى المسجد الجامع بقرطبة ، شكل **48 (204).**

هناك تكوينات مثل تلك ظلت حتى عصر شارلمان : منها الزخارف الجصية فى متحف أورليانز **Orleans** وهى قطع عثر عليها فى جيرمين دى برى **Germigny des-pres** وستار خشبى فى أنجر، **Angres**، و **Lucilo** جنائزى فى بالتستيريو دى ألْبِنْجا **Baptisteria de Albenga (205)**، ويلاحظ أن التكوينات الزخرفية القرطبية والغالية مزخرفة بأشكال نباتية لها ورقتان متصلتان بالعُقَد والوردات أو أى زخرفة أخرى تحتل مركز الدائرة فى الأشكال الثمانية ذات الجوانب المنحنية ، ويرجع ذلك إلى

أصول بيزنطية لما رأيناه فى التابلوه السابع فى فصل " الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط".

وقد استخدمت الدوائر المعقودة كثيرا فى كنارات متعددة المقاسات وتسهم مدينة الزهراء فى هذا المقام بنصيب الأسد، وعلينا الآن أن نعرض بشكل موجز للكنارات ذات الدوائر المعقودة ، فالشكل رقم **36** الذى نراه فى فسيفساء بيزنطية فى أريحا وأنطاكية **(205)** نراه أيضا فى الفن القبطى (عباءة الملك كاجيك **Gogik** القرن العاشر، فى كنسية سانتا كلارادى اجتمار **S.Clara de Agtamar** [شكل **37**] وفى الفرن اللومباردو **Lombardo**، خلال القرن الثامن ، الموجود فى متحف ثارا **Zara**، [شكل **38**] **(207)** ويوجد فى الجصيات الخاصة دبيا خويوسا [شكل **39**] **(208)** وفى القصور العربية مثل المفجر ، شكل **40** (طبقا لهاملتون) **(209)**، وقصر الطوية **(210)**. كما نجدها على الزخارف البارزة البرتغالية (اللشبونية) والقوطية وجصيات الحيرة **Hira (211)**.

وتوجد أيضا بين كل النماذج التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة والإطارات البيزنطية التى ترجع إلى الفترة بين القرنين التاسع والحادى عشر **(212)**، أما الزخارف النباتية فتكاد توجد فيها جميعا.

وقد خرجت من الورش القرطبية فى عصر الخلافة نماذج غاية فى الروعة ، حيث كان للدوائر المعقودة فيها المكانة المفضلة مثل : علبة المجوهرات فى بمبلونة **(213) Pamplona** وكذلك آنية عطرية **(214)** وأشكال معدنية من البرونز فى بلنسية **(215)** ومهراس مونثون **(216)** وقنديل مونتى فريو **Montefrio (217)** .

ويوجد فى متحف كنسنجتون **Kensinglan (218)** كنار قرطبى عليه نفس الزخرفة التى ندرسها ، وبذلك كان لها مكان بارز فى الكنارات واللوحات الموجودة فى القصر الخلافى الذى أقيم فى كورتيخو دى ألكايدى **Cortijo de El Alcaide** وهذه العناصر الزخرفية الأخيرة محفوظة فى متحف الآثار بقرطبة ، كما يوجد بتلك اللوحات زخارف نباتية ودوائر جميعها مصممة على الطريقة البيزنطية.

والشكل رقم **41a** من التابلوه مأخوذ من رخام قرطبى **(219)**، وهو يشبه النمط القبطى رقم **37** . أما الشكل رقم **42** الذى توجد به شبه دوائر دون أى ترابط والخاص بقاعدة عمود فى مدينة الزهراء فله علاقة بقرمة تاج قوطية توجد فى متحف الآثار فى

قـرطبـة؛ وقـد حظى التـلاقى ، من خـلال الاندمـاج ، بين الزخـرفـة المنحنيـة الخطوط والزخـرفـة النبـاتيـة بأهمـيـة كـبـيرة فى الأشكال الزخـرفـيـة مـدينة الزهراء [أشكال **43<44<45**] ويعـود الشكلان الأول والثـانى إلى الصـالون الكبـير **Salon Rico**، أمـا الأخـيـر فـهـو من القـصـر الغربى حيث قـام بيلا ثكيث بوسكو بإجراء الحفـائر هناك ، ويرتبط بتلك الأشكال الثلاثة شكلان آخران هما **46,49a**، وقد ظهر أيضـا فى المدينة المذكورة ويلاحظ فـى كل تلك الأشكال أن المنظور البيزنطى القديم المتمثل فى الدمج بين الزخـارف الهندسـيـة والنباتـيـة قد قـاد إلى طريقـة جديدة فى علم الزخرفة نجد فـيـهـا الدوائر عبارة عن إطار أو حامل للزخارف النباتية ، وفى هذا المقام نجد الإشارة إلى اختـلاف الشكلين **43,44** عن الأشكال أرقـام **41b,45,49a** ويكمن الاختـلاف فى أن الزخارف النباتية فى المجموعة الأولى لتلك الأشكال تتلاءم بشكل منتظم مع الدوائر ، وهذا ما أطلقت عليه "الأسلوب **A**" فى مدينة الزهراء ، فإذا ما تم الاستغناء عن الدوائر فإن الزخارف النباتية تصبح غير ذات معنى وعلى هذا فإن الزخرفة الهندسية تقوم بدور القـائد فى التكوين ، وانتقل هذا المنظور بالتـأكيد إلى أشكال المجموعـة الثانيـة **[41b,45,46,49a]** إلا أنه دخل عليهـا تغيير كبير: فـالدوائر والزخـارف النبـاتية هـى نفس الشـىء؛ إنهـا عـمليـة تحـول أصيلة، فـالأوراق والزهـور أو الثـمـار تَصْدُر كلهـا من الدوائر ، كما أن الكنارات الغائرة لأشكال ا لمجموعة الأولى تحولّت إلى سيقان مليئة بالحياة الخاصة بها وهذا ما أطلقنا عليه "الأسلوب **B**" فى مدينة الزهراء.

تتسم هذه التحـوّلات بأنهـا إبداعـات إسـلامـيـة أصلية فى المغـرب ، والأمـر هـو أن الجصيات فى سـامـراء تنوه فقط بتلك التغييرات دون أن تحدد شيئا ملموسا ففى الوقت الذى نجد فيـه التحوّل فى الفن العباسىّ يتم بطريقة مبهمة ويبتعد تدريجيا عن الواقعية التى اتسم بها الفن القديم أو الفن البـيزنطـى ، فإن تلك التقـاليد تظل فـيـه فى مـدينة الزهراء كمـا أن التحـولات اتسمت بالواقـعـيـة الكاملة دون أن تسـقط فى التـجـريدات العباسية ، ومع كل ذلك فإن قرطبة كانت على اتفاق مع التوجهات السائدة فى المشرق الإسلامى ، والمتمثلة فى تعقيد أنماط وأشكال زخرفية ، وهذا مـا نشـهده على الألواح الخشبية الكائنة فى المسجد الجامع بقرطبة حيث نرى التأثير العباسى واضحا بما لا يدع مجالا للشك.

والشكلان **47a,79b** هما من الأنماط المتعلقة بعصر ما بعد الخلافة والشديدة

الشيوع فى إسبانيا وأول هذين الشكلين مأخوذ من الكنيسة المدجنة سان رومان – طليطلة ؛ أما الآخر فقد انتشر انتشارا واسعا فى الزخارف الجصية والزليج المزجج فى واجهات البيوت والأديرة القشتالية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر **(220)**.

التابلوه الخامس :

كان للميداليات ذات الأربعة فصوص أهمية كبيرة فى الزخرفة الإسلامية على مر العصور . وقد ظهرت تلك الوحدة الزخرفية فى الفسيفساء المسيحية فى أريحا ، شكل **50 (221)**، وفيما يتعلق بالآثار العربية نجدها فى المفجر [شكل **51**] (طبقا لهاملتون) **(222)** وفى الزخارف الجصية لمسجد بلخ [شكل **52**] **(223)**.

وتغطى الميداليات ذات الأربعة فصوص ، فى الموزايك القديم أو الإسلامى المشرقى ، مساحات كبيرة مستطيلة أو مربعة . إلا أننا نجدها فى مدينة الزهراء قاصرة على الكنارات اللهمّ إلا إذا تعلق الأمر بصياغة إحدى مشربيات النوافذ. وفى هذا المقام يلاحظ أن الميداليات والدوائر المعقودة ، التى عالجناها فى اللوحة السابقة ، كانت على نفس القدر من المنظور الزخرفى .

يمكننا أيضا أن نلاحظ فى هذه الميداليات الأسلوبيين **A , B** اللذين كشفنا عنهما فى التابلوه السابق . وبذلك فإن الشكلين **55.57** –مدينة الزهراء– ينسبان إلى الأسلوب الأول حيث نجد أن الميداليات تلعب دور القائد فى علاقتها بالزخارف النباتية أما أرقام **53,54,56** منها فى دائرة الأسلوب الثانى ، ومثلما كان عليه الحال فى التابلوه السابق نجد أن الشكل رقم **61** –كنار– يوضح لنا ما يمكن أن نطلق عليه "بالأسلوب المتراكز" **Eslilo Concentrico**، وهو أسلوب مرجعه إلى الفن القديم والفن البيزنطى : يتألف من زخارف نباتية محلية ، مكونة من أربعة بتلات أو زهور لم تتفتح ، مستقلة تماما فى كل ميدالية مفصصة ، دون أن توجد هناك نية لربط الزخارف ، ويتكرر ذلك الكنار فى علبة القرابين للقديس بدور دى رودا **S.Pedro de Roda (224)**.

وقد حظى هذا الأسلوب المتراكز " بقبول واسع فى النماذج الزخرفية الأولى للإسلام فى المشرق [انظر الأنماط **50,51,52**] والزخارف الجصية فى سامراء وأشباهها

المشرقية التى ترجع إلى القرون : التاسع والعاشر والحادى عشر غير أنه لم يحظ باهتمام كبير فى مدينة الزهراء وظهر بشكل و اضح فى التشبيكات .

ومن الطبيعى أن كلا الأسلوبين **A,B** المشار إليها لا يتعلقان فقط بالأنماط التى أوردنها فى تلك اللوحات ، فلقد كانا اتجاهين انتقلا إلى قطع كثيرة فى المدينة الملكية (انظر الفن الإسبانى **-Ars Hispaniae** - الجزء الثالث [أشكال **119,120,121**].

يتجه هذا التوازن الفريد القائم بين الزخرفتين الهندسية والنباتية ، فى الحالة التى نتحدث عنها ، إلى تكوين أسلوب ثالث يكاد يكون نباتيا وذلك بخروج الزخارف النباتية قوية الشكيمة فى الأسلوبين السابقين ، ومعنى هذا أن الزخارف النباتية فى الأسلوبين المشار إليهما أخذت إيقاعات ومسارات تفرضها الزخارف المكونة من فصوص أو دوائر . وعند بلوغها السن القانونية ، على سبيل القول ، فإنها أصبحت فى ظل ظروف مهيأة لتقمص دور البطولة بحرية كاملة؛ إنه الأسلوب **C** وهو أسلوب سوف يُعالج أساسا فى الدراسات التى تتناول الزخارف النباتية . وهذا الاتجاه يرجع فى حقيقة الأمر إلى الأسلوب **A** وذلك طبقا لما نراه فى الشكلين **55,57** . فالمحتوى الزخرفى النباتى لهذين الشكلين يهيئونا لفهم اللوحات الرائعة الكائنة فى البهو الكبير فى مدينة الزهراء أو عضادات محراب المسجد الجامع فى قرطبة حيث ينتصر الأسلوب **C** فى هذه الأعمال، وتقوم الزخرفة النباتية هنا بدور بارز فى إطار الإيقاع الزخرفى الهندسى.

لقد استخدمت الميدالية ذات الأربع فصوص -كما قلنا سلفا- فى إعداد المشريعات: مثلما هو الحال فى الشكل **58** فى مشربية حجرية بمدينة الزهراء . غير أن الفصوص فى هذه الحالة يعانق الواحد منها الآخر سيرا على نهج الدوائر المتقاطعة فى التابلوه الأول.

وينبثق من هذه التكوينات وحدة هى الشكل المثمن ذو الجوانب المنحنية وهو يختلف عن المثمنات الموجودة فى التابلوه الرابع.

هذا التكوين الغريب ليس حالة فريدة ومنعزلة فى فنون البحر المتوسط فى الغرب إذ نراه فى منبر المسجد الجامع بالقيروان (القرن التاسع) شكل **59b** وفى السقف المدهون بذلك المسجد (القرن الحادى عشر)**(225)** [شكل **59a**]، ويمكن أن ينظر إلى الشكل رقم **60** كتنويعة من ذلك التكوين ، وهو شكل مأخوذ من المسجد الجامع فى قرطبة (الجزء الخاص بتوسعة الحكم الثانى).

لقد أفادت الكثير من الأعمال الزخرفية اللاحقة على عصر الخلافة من الميدالية ذات الفصوص الأربعة حيث توجد على واحدة من جوانب المنبر الموجود فى الكتيبة بمراكش خلال عصر الموحدين [شكل **A**] **(226)** ، كما نراه فى الأبواب الخشبية المتخذة من شجر الـ **boj** (القرنين الحادى عشر والثانى عشر) والكائنة فى دير "لاس يلجاس" فى برغش [شكل **B**] والعديد من الأعمال الخشبية المدجنة فى طليطلة خلال الفترة بين القرنين الحادى عشر والرابع عشر **(227)**، يمكن العثور عليها فى رسوم حائطية فى إطار وزرات فى مرحاض فى صالة باركا فى قصر الحمراء **(228)** وفي وزرات في **Chanca de Alamena** [شكل **C**] وفى قلعة "مونتى أجودو" **Monteagudo** [شكل **F**] وفي رسوم صغيرة توجد فى حمام قصور تورد يسياس **(229)**.

وتوجد الميدالية ذات الفصوص الأربعة أيضا فى قطع خشبية مأخوذة من جنة العريف **Generalife** وأفاريز من صحن القصر المسمى بقصر " الأسيرة" فى الحمراء **Cautiva**. كما حظيت تلك الوحدة الزخرفية بنوع من الاهتمام فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر فى إطار الفن المدجن فى أشبيلية وطليطلة . ومنها زليج مزجج فى القصور والأديرة [شكل **F**] .

يمكن أن ترى أيضا مجتمعة مع الزخارف النباتية والكتابية دون ترابط فى الزخارف الجصية فى الجعفرية [شكل **E**].

بقى أمامنا البحث عن السوابق القديمة لكل هذه التكوينات المخصصة ، وحتى نوضح أصولها نقدم بعض النماذج من الفن الرومانى وهى الأشكال **62,63** **(230)** و**64** المأخوذة من فسيفساء جزائرية **(231)** والشكل **65** من بيادى تورى لَوْدِرى **Villa de Torre Llauder** فى ماتارو و **Mataro**، (ببرشلونة) **(232)**.

والميداليات المفصصة الخاصة بكل تلك الأشكال تتخذ عن طريق التلامس وليس من خلال العُقد وهو نموذج نراه أيضا فى عمود قوطى مربع من ماردة **(233)**، وتتسم الميداليات الموجودة فى هذا العمود بأن كناراتها غائرة ، كما يُرى نفس الشىء فى الميداليات الجصية الإسلامية فى سدراته وهى ذات تأثير رومانى واضح [شكل **66,67,68**] **(234)**، كما نراها أيضا بدون عُقد فى زخارف جصية فى الحيرة **(235)**.

ويوجد فى الأسقف المشار إليها سابقا ، الخاصة بمسجد القيروان ، رسوم لتكوينات من الميداليات ذات الأربعة فصوص تتسم بالتلقائية كما فى الشكلين **70,69**

(236)، وهذا الشكل الأخير يستوحى التشبيكة الخاصة بمسجد الزهراء والتى درسناها فى التابلوه الرابع [شكل **47b**].

وإيجازا لما عرضناه من خلال هذا التابلوه يمكننا القول بأن الميدالية الأسبانية ذات الفصوص الأربعة قد تعود إلى الفن الإسلامى فى المشرق سواء من خلال الفن العباسى أو الفن الفاطمى وإلى جوارها العقود المفصصة وكذلك أشكال زخرفية أخرى سوف نقوم بتحليلها فى هذه الدراسة ، غير أن النماذج الأسبانية يوجد بها بعض الظواهر التى قد تُرجعها إلى أصول بيزنطية، وعلى أي الأحوال فإن كلا التأثيرين ملحوظان فى الآثار الموجودة فى مدينة الزهراء ، وتمت ترجمتها بحذق ومهارة ، وبهذا نجد أن الزخرفة الإسبانية لها شخصيتها الفريدة لأنها انبثقت بشكل منفصل وأضحى هناك توليف بين الأساليب الثلاثة **A,B,C**، ويظهر ذلك التأثير الإسلامى المشرقى بوضوح أكثر فى سقف المسجد الجامع بقرطبة وكذا المشغولات العاجية حيث نجد الزخرفة المفصصة مربوطة بالإطار ، وهذا نموذج قائم فى الفن الأموي والفن العباسي، وفى بعض الزخارف المصحفية التى ترجع إلى الفترة بين القرن الثامن والقرن العاشر، لم تظهر الميداليات المفصصة المربوطة بالإطار فى مدينة الزهراء ، ومع ذلك نراها فى كنارات ولوحات "القائد" **Alcaide**، وبذلك انتشرت هذه الوحدة الزخرفية فى أعمال لاحقة على العصر الإسلامى وكان ذلك بتأثير مباشر من المنسوجات والمشغولات العاجية وكتب المنمنمات العربية.

الشكل ٧١ :

هو تكوين محلى يتسم بجمال عظيم ، وهو موجود فى قطعة عاجية قرطبية **(237)** حيث نجد أربعة ميداليات مفصصة مربوطة فى دائرة مركزية كما تربطها بوحدات أخرى ميداليات صغرى مكونة من ثلاثة فصوص . هذا التكوين الفريد والرائع يبرهن على ما تضمنه العديد من الإمكانيات التى تتوفر لمثل هذا النوع من الزخرفة . ومن خلال هذه القطعة العاجية تنطلق العديد من الزخارف المفصصة التى تتسم بالأصالة لتشمل كافة الآثار الموروثة خلال عصر ما بعد الخلافة .

التابلوه السادس :

حققت الميداليات ذات الأربعة فصوص إنجازا كبيرا على المسرح الأثرى هو مدينة الزهراء حيث توصلت إلى وحدات أصلية نشير إليها من خلال الشكلين **75,72** فالشكل الأول يتضمن ميدالية معقودة فى أسفلها بعقدة بصلية وتنتهى بزهرة كبيرة من الأكانتوس من (شولة اليهود، هذه الوحدة الزخرفية مأخوذة من القصر الغربى الذى قام بيلاتكيث بوسكو بإجراء الحفائر فيه ، أما الشكل الثانى فهو عبارة عن أنصاف ميداليات مفصصة وبذلك يتكون عندنا ما يشبه الشبكة الشبيهة بما هو فى الشكل **24b** فى التابلوه الثانى، ومن خلال طريقة الربط بين الزخارف النباتية والهندسية فإن هذا الكنار يجمع بين الأسلوبين المشار إليهما سابقا **A,B** ويتكرر هذا النموذج الزخرفى فى كنارات أخرى وكتل عقود فى المدينة الملكية وكلها مأخوذة من الصالون الكبير **Salon Rico.**

والشكل **73** فيه شبه من الشكل **74** وهو لواحدة من عضادات محراب المسجد الجامع فى قرطبة ويتكرر على كتل رخامية فى كل من قرطبة ومالقة **(238)**، كما أن كلا الشكلين يقتربان بشكل ما من النمط رقم **75** والخاص بقطعة العاج المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك والمأخوذة من قرطبة **(239)**، ومن السهولة أن نلمح فى هذه القطعة ملامح الفن التجريدى لسامراء **(240)**.

والشكل رقم **76** يُنْسب إلى قطعة عاج قرطبية ، ونرى فيه تبادل اثنين من شبه الدوائر المعقودة ببعضها والميداليات ذات الأربعة فصوص **(241)**، وهناك شبه دوائر، تكاد تماثل النموذج السابق ، نراها فى زخارف بقرمة تاج قوطية أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بقرطبة (القرن التاسع) [شكلا **79,80**] **(242)**، وهذه الأشكال بدورها تستلهم فسيفساء رومانية [شكل **77**] **(243)**، ويفسر لنا هذا تشبيكة النوافذ رقم**13a** الكائنة فى المسجد الجامع بقرطبة [شكل **78**] **(244)** وهذا الشكل تحاكيه مشربية قرطبية جميلة [شكل **83**] **(245)** .

ومن خلال النموذجين القرطبيين **76,78** والنموذج الرومانى **77** يمكن التوصل إلى الشكل **81** الخاص بالسقف المدهون فى مسجد القيروان **(246)** ، وأخيرا فإن الشكل رقم **82** والمأخوذ من زخرفة جصية فى البيرة **Elvira** له صلة بالأنماط المشار إليها **(247)**.

هذه الأنماط كانت الأساس فى مناور السقف القوطية ، وبغض النظر عن الأسلوب القوطى فإن الأنماط الإسلامية التى نتحدث عنها ظلت مستخدمة حتى آخر العصر المدجّن : الزخارف الجصية لكنيسة القديسة " ماريا لامايو" **S.Maria La Moyar** فى الكاثار دى سافون خوان **Alcagar de S.Juen**، وكذلك البوابة الصغرى "لبيت الجريكو" فى طليطلة ... الخ ، كما تظهر نفس الوحدات فى الأسقف المدهونة التى ترجع إلى عصر المدجنين خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر : كنيسة زينوبا **Sinova** فى برغش **Burgos** ونراها فى البيوت التونسية الجميلة التى ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى مشربيات جصية.

وقد انتقل هذا الشكل إلى الزخرفة الهندسية ذات الخطوط المستقيمة ، كما نرى فى النمط **83b** وهو نمط كثير الاستخدام فى الأرضيات الأندلسية الإسلامية ، بعد أن ظهر فى المنارة الخاصة بجامع اللكتبية بمراكش التى ترجع إلى عصر الموحدين

وهنا نرى أن كلا من الفن الرومانى والفن القوطى قد تحالفا من خلال الميداليات ذات الفصوص ذات الأصول العباسية ، والتى عثر عليها فى الآثار القرطبية التى ترجع إلى عصر الخلافة.

التابلوه السابع :

نتناول فى هذا التابلوه تكوينات زخرفية منحنية الخطوط لها خصوصية هامة فى الفن الإسلامى ورغم ذلك لم تظهر ضمن زخارف مدينة الزهراء حتى ذلك التاريخ ، وفى الشكل رقم **84a** المأخوذ عن زخارف جصية فى سامراء توجد ميدالية من ثمانية فصوص فى إطار مربع مكونة من أربع دوائر، توجد فى الأركان، وأربع لوحات صغيرة ذات أطراف منحنية ، وهذا النمط موجود فى فسيفساء قديمة فى أنطاكية [شكل رقم **85**] **(248)**، وفى أعمال بيزنطية أخرى [شكل **86**] **(249)**. ومن المحتمل أن يكون النمط المكون من المستطيلات ذات الأطراف المنحنية والدوائر الصغيرة قد انتقل إلى مسجد أحمد بن طولون من سامراء [شكل **87**] **(250)**، غير أن النمط المذكور لم يكن مجهولا فى أسبانيا ما قبل الإسلام فقد عثر عليه فى بباخويوسا كما هو وارد بالشكل **88**، كما أن هذه الوحدة الزخرفية المكونة من مستطيلات ودوائر موجودة فى الفن المدجّن فى

الأندلس وقشتالة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (ديرلاس تيرياس **De las Teresas** فى أستجة **Ecija** وفى كاسادى بيلاتوس **Casa de pilatos**، كما توجد فى الأسقف الخشبية للقصور القشتالية مثل السقف المنقوش الموجود فى قصر السيد/ جوتيرى دى كارديناس دى أوكانيا **Gutierre de Cardenas de Ocana**)؛ وأقدم وحدة زخرفية لهذا النموذج فى إسبانيا الإسلامية نجدها فى المنبر الذى أُعِدّ فى عهد هشام الثانى لمسجد الأندلسيين بفاس.

واعتمادا على الأنماط **84a,85,86** يمكن أن نُعدّ تكوينات زخرفية مستقيمة الخطوط، وهذه نجدها فى قصر الحمراء [شكلا **84b,84c**] وتسير كافة هذه الأنماط على إيقاع الأنماط المستخدمة فى الفسيفساء الرومانية والتى يمكن أن نحصى فيها تسعة أفرع. والشكلان **A,B** فى هذا التابلوه يعتبرا مثالا على ذلك ، وهما مأخوذان من فسيفساء إيطالية، وإلى جانب هذه الأنماط الأخيرة نجد النمط **C**، وكلها تساعدنا على فهم تلك التكوينات الموجودة فى قصر الحمراء [أشكال **84b, D, 84c**] أما التكوينات ذات التسعة أفرع والتى تلتزم التوازى المطلق طبقا للمفاهيم الكلاسيكية – فقد كان لها مكان فى الزخارف الهندسية المستقيمة الخطوط والتى عالجنا جزءا منها فى التابلوه الثانى.

واعتمادا على آخر الحفائر والاكتشافات التى تمت فى أطلال مدينة الزهراء يمكننا القول بأن التكوينات الإسبانية ذات التسعة أفرع ، و التى تجتمع حول موضوع رئيسى هو الرقم **9** إنما تنبثق من أصول قديمة ، ومع هذا لا يمكننا اليوم أن نشير إلى سوابق قديمة.

والشكل **E** هو شكل خاص بقبة فى دير سان فرناندو دى لاس أوليجاس فى برغش، ويلاحظ أنه يرجع إلى أصول الفن فى عصر الموحدين ذلك أننا نرى نماذج له فى آثار سعدية فى مراكش : مثل الزخارف الجصية فى البلاطات الرئيسية لمسجد المؤذن **(251)**، ثم يعود الكل للظهور فى أفاريز مسجد تلمسان لسيدى أبى الحسن الذى أقيم عام **1296 (252)**.

ولقد استخدم الشكل **H** اثناء خلافة يوسف الأول فى غرناطة حيث نراه فى الأفاريز الجصية العليا فى البرج المسمى ماتشوكا **Machuca** بقصر الحمراء كما نراه أيضا فى الخزانات الجانبية لبوابة مدخل صالون قمارش فى الحمراء ، وهو يرجع لنفس الفترة المشار إليها.

وخلال الفترة من **1350–1355**م نراه مستخدما فى منبر مدرسة بوعنانية بفاس وكذلك فى زخارف جصية لضريح أبى الحسن ، وفى شالة (الرباط) ، وفى مدرسة أبى الحسن دى سالى (المدخل المؤدى إلى مكان إقامة الشعائر) . أما فى غرناطة فهو فى "منزل العمالقة" **Casa de los Gigantes**، ويوجد فى إفريز فوق باب كنيسة عذراء غرناطة **Nuestra Senora** فى أشبيلية (توجد تلك الكنيسة فى صحن البرتقال بكاتدرائية أشبيلية ، كما توجد فى طليطلة فى أماكن عدة ومنها زخارف جصية غير موجودة فى *القصر الأسقفى*.

والشكل **F** هو عبارة عن تنويعة مكونة من نجمة داخلية مساوية فى الحجم للنجمات الأربع الخارجية ، ونجده فى منبر الكتبية وفى أفاريز جصية فى نفس المبنى وفى منبر قصبة مراكش التى يعود بناؤها إلى القرن الثانى عشر **(253)**، أما فى غرناطة الناصريين فنراه عند شرفة صالة بنى سراج والمطلقة على بهو السباع ، كما يمكن العثور عليه فى بعض الآثار فى الشمال الأفريقى مثل ورشة بوعنانية بفاس ودار الحدّاد فى تونس **(254)**، كما شاع فى إسبانيا فى العصر المدجّن فى نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر حين نجده على الحوائط وفى الأرضيات ، ومثال ذلك أرضية المبنى المعروف "بمنزل الجريكو " طليطلة.

ويعتبر الشكل Iتنويعة من الشكل **F** الذى علقنا عليه حيث نجد أربعة مربعات تضم النجمات الخارجية ، وترى هذا الشكل على أحد الأفاريز المرسومة فى **Peinador Baj** بقصر الحمراء ، كما نعثر على نموذج لهذا الشكل **I** يرجع إلى عصر الموحدين وهو الشكل **J** حيث يوجد فى الأسوار العربية لـ رباط باب الرواح **(255)**.

لقد حظى الفن الناصرى بالمزيد من العناصر التجديدية أثناء الخلافة الثانية لمحمد الخامس ملك غرناطة حيث ظهرت وحدات زخرفية رفيعة المستوى بلغت أقصى درجات التعبير عنها فى قصور ذلك العاهل الموجودة فى الحمراء . وهكذا نجد أنفسنا أمام النمط **LL** المنبثق عن الأنماط السابقة والكائن فى "قاعة الأختين، وصالة بنى سراج .كما نجد النمط **L** فى الزخارف الجصية الكائنة فى بهو السباع حيث نجد اللوزات التى تربط بين النجمات و قد تحولت وأخذت خطوطها منحنية ويعكس أحد أسقف هذا الصحن التكوين **K** والذى نراه فى كثير من التنويعات فى تونس بدار عثمان **(256)** كما يمكن أن نلاحظ أن النجوم المركزية فى النمطين **K,LL** قد ذهبت وحلت محلها

ميداليات مفصصة مكونة من ثمانية أو ستة عشر فصا ، وهذا نمط يوصى ولو من بعيد بالشكل رقم **84a** المأخوذ من سامرا .

التابلوه الثامن:

إن أفضل الأوضاع التى نرى فيها الوحدة الزخرفية المستطيلة هو الكنار العريض أو الضيق ، وهذه الوحدة يمكن أن تكون ميدالية من أربعة فصوص أو ستة أو أن تكون ميدالية من أربعة فصوص وأربعة أطراف ذات زاوية مستقيمة ، وذلك حسبما نراه فى التابلوه الرابع عشر "الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط".

والشكل رقم **89** مأخوذ من سامرا ، وهو عبارة عن ميدالية مكونة من سبعة فصوص ومستطيلات ذات ثلاثة فصوص فى كل واحد من جوانبه **(257)**، هذا النمط نجده شديد الانتشار فى مسجد ابن طولون غير أن الميداليات الأكثر انتشارا هى تلك التى لها أربعة فصوص [شكل **90**]، وهذا الشكل الذى نراه فى علبة مصنوعة من العاج بكاتدرائية سامورة **Zamora** (القرن الثانى عشر) **(258)** نجده واقع الأمر فى الزخارف الجصية بسامرا **(259)** كما أن الشكلين **92,91** **(260)** يشبهان الأشكال المأخوذة من مسجد ابن طولون.

قلنا قبل ذلك أن تلك المستطيلات ذات الخطوط المنحنية لم تُرَ فى الزهراء أو فى أى أماكن أخرى فى عصر الخلافة القرطبية : إلا أن المسجد الجامع فى قرطبة يطالعنا كل يوم بمزيد من المفاجآت فى هذا الميدان فهناك تكوينات شبيهة جدا بتلك التى نصفها فى هذا التابلوه توجد فى السقف الخشبى لمصلى قرطبة فى التوسعة التى تمت فى عهد الحكم الثانى. وقد تحدث عن ذلك فى حينه السيد/فليكس إيرنانديث **F.Hernandez** [أشكال **93,94,95**] **(261)** .

وقد رأى فيلكس إيرنا نديث تأثيرات عباسية فى تلك النماذج **(262)**، وهى نظرية يشاركه فيها تيراس **(263)** ويلاحظ تورس بالباس أن الأشكال الموجودة فى سقف مسجد قرطبة متحدة بالإطار من خلال دوائر صغيرة. وهذا جانب يربط ذلك النموذج بالفن البيزنطى طبقًا لرأى المؤلف **(264)**، وقد شاهد مارسيه تكوينات شبيهة بتلك

القرطبية فى مئذنة مسجد الحاكم التى ترجع إلى عام 1000م **(265)**، ومن ناحية أخرى نجد أن تورّس بالباس توقف عند الشبه القائم بين بنية السقف القرطبى والسقف الخاص بمسجد القيروان الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر **(266)**، ومن جانبنا أشرنا فى مكان سابق إلى وجوه الشبه بين عدة أشكال مرسومة فيالسقف القتونسى وتلك المنحوتة فى المسجد القرطبى **(267)**.

ويرى تورس بالباس أن ربط الأشكال بالإطار فى السقف القرطبى باستخدام دوائر صغيرة [شكل **93,94,95**] (طبقا لمارسيه) ، ونتأكد من الأصول البيزنطية الخاصة بالربط بين الإطار والوحدة الزخرفية من خلال ما نراه فى الشكل **86** فى التابلوه السابق ولنتذكر أن ذلك الجانب لا نراه فى الميداليات ذات الفصوص فى الزهراء رغم أنه موجود فى تشبيكات منحنية الخطوط ترجع إلى عصر الخلافة ، وقلنا أيضا بأن هذه لها صلة بالفن البيزنطى كما نبرهن على ما نقول بالشكل رقم **102** الذى نراه سواء فى تشبيكات النوافذ فى المسجد الجامع بقرطبة أو الزخارف البيزنطية فى رافينا **Ravena**.

من الصعوبة بمكان أن نحدد الفواصل بين وجوه الشبه وبداية التأثيرات بين الأنماط المختلفة المتعددة المصادر، فالشكل القرطبى رقم **95** يشبه الشكل **98** من القيروان وهذا الأخير يقودنا بدوره إلى الشكل **97** والمأخوذ من براطيم سقوف مدجنة من طليطلة خلال القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر ؛ كما نراه فى الزخارف الجصية الكائنة فى البلاطة الرئيسية للمعبد اليهودى سانتا ماريا لابكايا، وتوجد في هذه الوحدات الثلاث ميدالية مكونة من أربع فصوص وأربعة زوايا مستقيمة كما هو وارد فى التابلوه الرابع عشر فى "الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط، كما استخدم نفس الشكل في أخشاب مصرية مأخوذة من قصر فاطمى **(268)**، غير أن المستطيلات التى توجد بين تلك الوحدات تتسم بأن أطرافها مدببة وهو نموذج يمكن ملاحظته فى الكل القرطبى **94** وفى التونسي **100** وفيما يتعلق بالقطع الخشبية الفاطمية والكنارات الخاصة بمئذنة جامع الحاكم **(269)** فلا يوجد تلاصق بين الإطار والوحدة الزخرفية.

يمكن أن نرى أيضا توليفة ، مثيرة للفصول ، من الأشكال السابقة فى الشكل **96b** والخاص بصندوق العاج القرطبى الموجود فى بالنسيا **Palencia (270)** كما يتضمن الشكل النجوم الثمانية والمستطيلات ذات الأطراف على الطريقة التى وصفناها بها فى

التابلوه الرابع عشر وإذا ما دققنا النظر فى هذا الرسم وخاصة فى النجوم لقادنا إلى الشكل التونسى **100** حيث نلاحظ أن المستطيل غير منتظم الأضلاع ، وإذا ما قارنا كل تلك الأنماط التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بالشكل رقم **96a** الذى يرجع إلى عصر الموحدين سوف نرى أنه ابتداء من عصر الموحدين انتشرت فى إسبانيا المستطيلات ذات الأطراف النجمية **(271)** غير أن ذلك المستطيل ما هو فى واقع الأمر إلا تنويعة من الشكل الخلافى القرطبى رقم **95** ، فأى علاقة توجد بين الشكل الخاص بعصر الموحدين **96a** والتكوينات المماثلة التى توجد فى مبانى تركية ، فى الأناضول ، ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر؟

وما هو مصدر الكنارات التى ترجع إلى عصر ما بعد الخلافة فى شبه جزيرة أيبريا والمكونة من ميداليات ذات فصوص ، و مستطيلات ذات أطراف بها ثلاثة فصوص ؟ توجد هذه الأشكال فى قصر الحمراء [شكل **99**] والأخشاب الطليلطية المدجنة وفى الصحن المجاور للكنيسة الذهبية فى دير تورديسياس **Capilla Dorada** كما تظهر فى وقت متأخر – القرن السادس عشر– فى كاسادى ولونس بيلاتوس **Casa de Los Pilatos**.

وإيجازًا لما سبق يمكننا القول بأن هذا التابلوه يتسم بأن أشكاله تحمل تأثيرات مشرقية واضحة للعيان، فالتكوين الزخرفى الخاص بالميدالية ذات الفصوص والمستطيلات ذات الأطراف المفصصة قد ولد فى الفن الإسلامى فى المشرق خلال القرن التاسع وقد وصلت إلى إسبانيا من خلال الفن الفاطمى وذلك طبقا لما يراه أهم المتخصصين فى هذا المجال ؛ وبهذا نفهم الصلات القائمة بين الأشكال فى عصر الخلافة فى قرطبة ومسجد القيروان خلال القرن الحادى عشر ؛ وتبدهن السهولة والمهارة التى عليها الفنانون المسلمون ، سواء فى المشرق أو المغرب ، فى إدخال تحويرات على الوحدات النموذجية للقرن التاسع ، وعلى أن الفن الإسلامى يتطور دائما لكنه تطور لا يؤثر على الوحدة الزخرفية الأساسية . فما يتغير هو التكوينات . وعلى ذلك يمكننا الحديث عن تكوينات إسلامية أندلسية وتكوينات مشرقية تم إبداعها خلال القرن العاشر غير أنها فى الأولى قد استلهمت المشرق ؛ و الشكلان **95,96a** هما فى نظرنا إسبانيان و الاحتمال الأكبر هو أن الوحدات المرسومة على السقف التونسى كان مصدرها قرطبة رغم أن لها صلة أيضا بالمشرق ، فهناك – في قرطبة – تعرّض كل من الفن العباسي والفن الأموي لعملية إعادة صياغة، وتدخل عملية الدمج المستمرة بين

الزخارف النباتية والزخارف الهندسية فى بعض الأنماط الموجودة فى السقف التونسى [أشكال **101,98**] فى إطار الأسلوب **B** الذى كنا نتحدث عنه عند تناول آثار مدينة الزهراء وهو أسلوب بلغ نوعا من الذيوع فى كتب المثمنات العربية .

التابلوه التاسع :

يتناول هذا التابلوه الميداليات ذات الفصوص الستة أو الثمانية الخالية ، أو الموجودة فى سلسلة متتابعة ، فكما رأينا أن الميدالية ذات الفصوص الستة توجد مدمجة بين المستطيلات على الزخارف الجصية فى سامرا، أما تلك الميدالية الخالية منذاها فى الواجهة الحجرية لقصر المشتى **(272)** الشكل **A**، ويشير كريزويل إلى وجود ميداليات على إفريز ، تربطها ببعضها دوائر صغيرة فى جبانة عين الصيرة **(273)**، ولم يُعثر فى مدينة الزهراء على ميداليات من ستة فصوص منقوشة على الحجر ، ما عدا ميدالية واحدة من ذلك الشكل نجدها فى بعض الأطباق التى عثر عليها فى تلك المدينة **(274)** كما لا توجد بها الميداليات ذات الثمانية فصوص ، ومع ذلك فهى شائعة فى العاج فى عصر الخلافة [شكل **C**] **(275)**.

لا يعرف الفن القديم أو البيزنطى الميدالية ذات الثمانية فصوص ، وأول شاهد إسلامى على وجودها نجده فى واجهة قصر الحير الغربي والموجودة حاليا فى المتحف الوطنى بدمشق ، غير أن الزخارف الجصية فى العصر العباسى هى التى عاش فيها ذلك الشكل دوما [الأشكال **B-1 , B-2** من سامراء و **O** مسجد نايين] **(276)** ويمكن أن نسوق مثالا آخر وهو الشكل رقم ٨٤- a سامرا- الموجودة فى التابلوه السابع .

كما أن الميدالية ذات الفصوص الثمانية تزداد فصوصها بشكل كبير فى سامرا ، ومن المألوف أن نرى تلك الميداليات فى الزخارف الإسلامية الأندلسية خلال عصر ما بعد الخلافة وفى الفن الإسلامى فى المشرق ، وهنا نرى كيف أن هناك ميداليات ذات ثمانية فصوص تسير على نهج الدوائر المتداخلة فى الأشكال الرومانية ، وترتبط ببعضها من خلال الاتصالات المتقاطعة ويكفى أن نسوق مثالا على ذلك وهو أحد عقود جامع أحمد بن طولون **(277)**، أو الشكل **H** وهو شكل متأخر **(278)** مرسوم فى دائرة ، كما نسجل وجود ميداليات ذات فصوص متداخلة شبيهة بالشكل السابق فى واحدة من الأسطوانات

الجصية فى المعبد اليهودى فى طليطلة سانتا ماريا لابلانكا " شكل **F**، هذا الشكل عبارة عن تكوين منحنى الخطوط غاية فى الجمال " فالفصوص تتحد من خلال نجوم ذات أربعة أطراف ويوجد فى كل ميدالية تشبيكة صغيرة مستقيمة الخطوط لها ستة أطراف . ومما لا شك فيه أن أشكالا من تلك التى توجد فى طليطلة قد سادت فى عصر المرابطين وخاصة فى زخارف مرسومة على وزرات وهى تلك التى بلغت أوجها فى وزرات قصر الحمراء فى عهد محمد الخامس [شكل **M**] (إفريز برج **Peinador Bajo**).

ظلت الميداليات ذات الفصوص شائعة فى الفن المدجن وخاصة فى الزخارف الجصية كما نجدها فى الخشب بشكل استثنائي حيث نجد الميدالية **I** فى بوابات كاتدارئية**Las Huelgas** فى برغش **Burgos** (القرن الحادى عشر أو القرن الثانى عشر). ونرى فى الزخارف الجصية لمقر الإقامة فى دير سان فرناندو **San Fernando**، الموجودة بذلك الدير ، ميداليات ذات فصوص ثمانية ومربوطة ببعضها من خلال دوائر صغيرة كما تحمل كل ميدالية زوجين من الحيوانات، وهو موضوع قد انتقل إلى هنا من خلال المنسوجات الأندلسية الإسلامية وهذه الأخيرة مستوحاه من الأشكال المشرقية.

والشكل **K** مأخوذ من قصر الحمراء (الواجهة الداخلية لبرج ماتشوكا **Machuca**) وفى دهليز قصور تورد سياس هناك الشكل Lأما الشكل LLفهو من إحدى بوابات قصر أشبيلية المزخرفة بالزخارف المدجنة الطليطلية .

وقد ظهرت فى الفن الإسلامى فى الأندلس، إلى جوار تلك الميدالية ذات الفصوص الثمانية (القرن الثالث عشر) ، ميداليات أخرى مكونة من اثنى عشر فصا ، غير أنها انتشرت خلال القرن الرابع عشر: الشكل **J** مأخوذ عن المنزل الطليطلى المسمى لاميسا **La Mesa** (النصف الثانى من القرن الرابع عشر) والشكل **E** مأخوذ من كنارات فى قصر الحمراء وهذا الشكل الأخير مصحوب بالمستطيلات.

والشكل **O** يعتبر من الأشكال الفريدة وقد وجد مستخدما فى قصر الحمراء وفى وزرات مدجنة مرسومة تعود إلى القرن الرابع عشر ، وهذا الشكل سوف يشيع فى الوزرات الطليطلية المصنوعة من السيراميك فى نهاية القرن الخامس عشر (ديرا سانتا كلارا وسانتا إزابيل لاريال).

توجد فى الميداليات -عصر الموحدين- ذات الثمانية فصوص عقد مدببة بين كل فص . ولدينا شاهد على ذلك متمثل فى الزخارف الجصية التى ظهرت فى الأعوام الأخيرة فى حفائر أجريت فى ميدان الشهداء بقرطبة **Plaza de los Martires** **(279)** كما نجد أن تلك الميداليات تدخل فيتبادل مع ميداليات أخرى مكونة من أربعة فصوص وأربع زوايا مستقيمة خلال عصر المدجنين فى اشبيلية ، ونرى مثالا على ذلك فى الأفاريز العليا لكلا الصالونين المجاورين لصالون السفراء بقصر أشبيلية [انظر الشكل **129e**] فى التابلوه الثالث عشر.

أخذت إسبانيا المسيحية تقبل الميدالية ذات الفصوص ولكن ببطء ، فقد انتشرت ذات الفصوص الأربعة فى رسوم توجد على المقابر القوطية والسقوف الخشبية المدجنة التى تعود إلى الفترة بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر ، وكانت تتبادل الفراغات - فى هذه الحالات الأخيرة - مع المستطيلات المزخرفة أيضا بالنباتات الإسلامية أو القوطية ، والشكل **P** يعتبر شاهدا واضحا على عمليات النقل هذه من إسبانيا الإسلامية إلى إسبانيا المسيحية وهو مأخوذ من مقبرة ترجع إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر ، وموجودة فى المتحف الكنسى ببلد الوليد **Museo Diocesano**؛ نجد فى هذا الأثر ميدالية مكونة من ستة عشر فصا ملتصقا بالإطار المستطيل من خلال أربعة دوائر : وهى ميدالية تعود إلى عصر الخلافة وتحمل فى الداخل شكلا للعذراء مريم متوجة ، وقد ظلت هذه الميداليات المفصصة تحمل صورا لكائنات حية ذات سمات مأخوذة عن الفن الإسلامى حتى القرن الرابع عشر ، وقد بدأ ذلك الاتجاه فى المشغولات العاجية أثناء عصر الخلافة وعندما نصل إلى القرن الرابع عشر نجد أن الإطار المفصص ذا الأصول المشرقية يتضمن مشاهد حية لعلية القوم ، لكن المذاق غربى : القصور المدجنة فى torديسياس وقصر أشبيلية **(280)** ، والشكل الخاص بالعذراء الذى نقدمه ، يعتبر مثالاً غير عادى على فن الايقونات فى الغرب ودليلا واضحا على تسرب الفن الإسلامى إلى الشمال ، فلم يكن التأثير قاصرا على العمارة الرومانية أو القوطية بل تعدى كل ذلك ووصل إلى الايقونات المنحوتة: فالإطار ذو الشكل اللوزى الرومانى الذى يحيط بصورة المسيح جالسا وصورة العذراوات ، قد اختفى لتحل محله الميدالية ذات الفصوص الموروثة عن عصر الخلافة القرطبية .

الشكل رقم 102 :

ينتسب هذا النمط إلى إحدى المشربيات الكائنة فى المسجد الجامع بقرطبة **(281)**، ويمكن أن نراه فى تكوينات كبيرة أو فى كنارات فى المفجر خاليا من الزخارف النباتية الموجودة فى المربعات **(282)**.

يبدو أن المشربية القرطبية هذه مأخوذة عن الفن البيزنطى : فهناك مقدمة واجهة كنيسة سان أبو لينير إن كلاس **San Apolinar in Classe** فى **Ravena (283)**؛ وهناك فسيفساء كنيسة سانتا أيو فيميا **Eufemia (284)**، كما يكثر الشكل التبادلى بين الدوائر والمربعات فى الأعمال المسيحية الأولى والبيزنطية.

التابلوه العاشر :

نقلنا الأنماط الستة للشكل **103** عن مارسيه **(285)** وهو المؤلف الذى يتسم بأنه شديد الدقة والعناية فى تاريخ للفن الإسلامى ؛ وقد أشار إلى وجود تأثيرات بين هذه الأشكال القبطية والفاطمية والقرطبية ، وعندما ننظر إلى التابلوه نبدأ من اليسار إلى اليمين ومن أعلى إلى أسفل لنرى الوحدات المكونة للشكل **103**: كنار من مسجد الحاكم وقطعة خشبية قبطية وشكل آخر فى مسجد الحاكم ومنظر مأخوذ من علبة عاجية قرطبية ترجع إلى عام **966** والوجه السفلى لأحد البراطيم فى سقف المسجد الجامع بقرطبة وكذا الوجه الجانبى لآخر فى نفس المسجد .

أما أشكالنا ذات الأرقام **104a,104b,105** فهى تلح على نفس الشكل الذي أورده مارسية ، وهو عبارة عن مثلث متوج فى أعلاه بما يشبه الحلقة أو عقد حدوة صغير مدبب بعض الشىء ، ويرجع النمطان **104a ,104b** إلى نفس كتلة العقد التى عثر عليها فى مدينة الزهراء ، ويتكرر نفس الشكل فى قطع أخرى فى المدينة الملكية مثل كتل العقود فى الصالون الكبير **Salon Rico** .

نحن إذن أمام واحد من الأنماط القرطبية ، كما برهن على ذلك مارسيه ، حيث نلاحظ أن التأثير القبطى أوالمصرى الفاطمى واضحان للعيان .

التابلوه الحادى عشر :

يتضمن هذا التابلوه أشكالا بها فصوص منقولة عن زخارف فى مدينة الزهراء ، [الشكل رقم **109**] **(287)**، وعن المسجد الجامع فى قرطبة [أشكال **106,107,108,110a**] ، أما الشكل **110a** فهم من قصر المشتى **(288)**.

والشكلان **106,102** هما فى حقيقة الأمر منسوبان إلى التابلوه الرابع عشر فى فصل "الزخارف الهندسية المستقيمة الخطوط" ، ونقدمها فى تابلوه مختلف لما بهما من الزخرفة المحيطة وكذلك حليات معمارية (فصوص) **Gallon** فى داخل الميداليات ، وهذا ما يجعلها منفردين عن باقى الميداليات المعروفة.

يمكن العثور على الشكل رقم **108** والخاص بالمسجد الجامع فى قرطبة ، فى الفن القوطى **(289)** وفى مسجد سوسة **(290)** ، وتوجد علاقة بين الشكل **109**، المكون من ثمانية فصوص وزخرفة نباتية داخلية فى كل نقطة التحام للفصوص ، وبين زخرفة قوطية بارزة مأخوذة من ساماسس **Saamasas** الكائنة فى لوجو **Lugo** (شمال إسبانيا) **(291)** ، ونرى فى المفجر ميدالية مكونة من أربعة فصوص بها زخارف نباتية **(292)** وكذا على قطعة حجرية قوطية موجودة فى متحف الآثار بقرطبة **(293)**.

ويعتبر النمط القرطبى رقم **109** نوعا من الأعداد للشكل رقم **110a** المأخوذ من فسيفساء فى المسجد الجامع بقرطبة.

وفى نظرنا فإن الأشكال القرطبية التى عرضنا لها هنا وكذلك الأشكال المشابهة لها فى كل من المفجر والمشتى تدخل فى باب التشابه أكثر من باب التأثر والتأثير . هذا التشابه يولد فى ظل الاستلهام الهيلينى أو البيزنطى.

التابلوه الثانى عشر :

نخصص هذا التابلوه للكنارات العريضة والضيقة فى مدينة الزهراء والتى تتألف وحداتها الزخرفية من أشكال بيضاوية أولوزية ترتبط ببعضها بواسطة دوائر أو التلاصق المباشر ، وترتبط كل هذه الإطارات بالنماذج التى نجد فهيا تعايشا بين

الزخرفة الهندسية والزخرفة النباتية طبقًا للأساليب الثلاثة **A,B,C** التى أشرنا إليها فى التابلوهات السابقة .

وكما يشير الشكل **111** فإن الكثير من هذه الكنارات ترجع إلى أصول بيزنطية وقوطية ، والشكل المذكور مأخوذ من قطعة حجرية قوطية أعيد استخدامها فى برج سان تولى **S.Tolome** المدجن بطليطلة **(294)**، ونرى فيه تنويها واضحا بالأسلوب **B** الموجود فى كنارات الزهراء ، وفى هذا المقام نجد أن الكنارات الموجودة تحت رقم **124** نموذج جيد ، وهى مصنوعة من الرخام فى مالقة **(295)** وكذا رقما **112** و **126** من الصالون الكبير فى الزهراء ، والأشكال التالية مأخوذة من هذه المدينة **113,114,115,116a,116b,117**، شنجة العقد رقم **121** وكذا الأشكال **.118,122,123a,123b,125a,128a,128b**

والنمط **119** مأخوذ من أحد البراطيم فى المسجد الجامع بقرطبة ، و الشكل **120a** من فسيفساء موجودة فى قباب نفس المسجد ، و **120b** من فسيفساء جزائرية قديمة **(296)**، أما الشكل **122** الذى قلنا إنه يُنسب إلى مدينة الزهراء فهو موجود أيضا فى صندوق المقتنيات المقدسة لكاندرائية ثيبدال **Cividale** التى تعود إلى العصر الشارلماني **(297)** ؛ والنمط **125b** مأخوذ من تاج عمود تمت الإفادة منه في صالون السفراء بقصر أشبيلية، والشكل **127** مأخوذ من قاعدة عمود قرطبية موجودة فى متحف روميرو تورس **Romero Torres** والشكل **128c** مأخوذ من تاج عمود من الأبالستر السورى (القرنين الثامن والتاسع) **(298)**.

ويمكننا أن نرى النمط **113** – بالإضافة إلى وجوده فى الزهراء – فى كتل حجرية توجد فى متحف الآثار بقرطبة . ويلاحظ أنه شكل شديد الصلة بالفن البيزنطى، كما يحظى الشكل **125a** بأهمية خاصة وهو من رخام عثر عليه إلى جوار حمام شرفة الصالون الكبير **(299)** وشكله يوحى بتأثير بيزنطى لايد حض .

ويرتبط الشكلان الأندلسيان **128b, 128a** بالزخرفة القبطية والزخرفة البيزنطية . ويوجد أولهما مدمجا بين الأشكال اللوزية ، وهو نموذج يمكن أن نعثر عليه فى الزخرفة القطبية **(300)**، أما الشكل الثانى فهو مأخوذ من أعمدة مربعة فى الصالون الكبير وبه أزرار بدلا من العقد التى فى النمط الذى قبله . وكما نرى فى الشكل **128c** فإن الأشكال اللوزية المصحوبة بزرارين توجد فى الفن الإسلامى فى سوريا ، ويرجع تاريخ استخدامها

إلى الفن البيزنطى والفن الرومانى ، (301) كما نجد من الضرورى التأكيد على أن الأشكال 118,117,128b تعود إلى نفس العمود المربع الموجود فى الصالون الكبير فى الزهراء : إذ نجد الأزرار فى الأنماط الثلاثة ، وهذه وحدات زخرفية عرضنا لها فى التابلوه الثالث عشر " الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط" ، وقد استمر الشكل 128b فى الفن الرومانى فى شبه الجزيرة الإيبيرية وكان ذلك عبر الفن البيزنطى وذلك طبقًا لما نراه فى قبو المذبح الرئيسي لكنسية سان كليمنت دى تاهو S. Clemente de Tahull أو فى تماثيل الحواريين إمام المذبح فى شنت ياقب Santiago de Compostela.

وأغلب تلك الكنارات لها سيقان ذات خطوط غائرة فيالوسط ، وهناك أخرى ملساء ومنحنية بعض الشىء . كا يوجد ساق آخر فى الشكل 123bحيث توجد به دوائر ملساء على شكل سلسلة، وفيما يتعلق بهذه العناصر الزخرفية التكميلية سوف نفرد لها تابلوها خاصا لدراستها.

التابلوه الثالث عشر :

إذا ما كنا قد درسنا الأشكال ذات الفصوص والتى ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة فإن تلك الأشكال لم ينضب معينها عند تلك التى عرضنا لها فى التابلوهات السابقة . فهناك أنماط أخرى لها قيمة كبيرة فى الفن الإسلامى فى الأندلس خلال الفترة اللاحقة من القرن العاشر .

والشكل رقم 129 مأخوذ من مشربية فى مدينة الزهراء أعدنا صياغتها على الورق، ونرى فيه نوعين من الميداليات التبادلية A,B، فالنوع A يتسم بالملامح البيزنطية ويمكن أن نربطه بالأشكال 83b,83a فى التابلوه السابع من الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط (302)، كما أنه معقود فى النوع B من خلال دوائر صغيرة ، ويتكون الشكل B من ثمانية أذرع مفصصة ناجمة عن مدّ خطوط النجوم ذات الأطراف الثمانية المشار إليها ، وهذا التوليف بين الأشكال المختلفة يرجع إلى أصول بيزنطية وذلك حسبما نراه فى الشكل رقم 102.

والميدالية B مألوفة فى الأنماط القديمة عن الميدالية A والشكل 129c المكون من

ستة فصوص وشكل مسدّس صغير في الوسط هو النمط الأكثر شيوعا فى الفن الهيلينى والبيزنطى وذلك فى إطار الميدالية محط التعليق ، **(303)** كما نراه فى المفجر **(304)** وفى المسجد الكبير بالقيروان **(305)** طبقا للشكل **129c**، كما نرى على منبر ذلك الجامع تكوينا فيه تبادل بين النجوم الثمانية الأطراف والميداليات ذات الثمانية فصوص . ويرتبط كلا الطرفين بواسطة دوائر صغيرة وبذلك يشبه فى جماعه الشكل القرطبى رقم **129a**.

هناك ميداليات من ثمانية فصوص وفيها النمط **B** فى الشكل **129a** فى ثريات بالمسجد الجامع فى قرطبة **(306)** وفى المنبر (القرن العاشر) الخاص بمسجد الأندلسيين فى فاس **(307)**، وشكل **129e**، وفى أحد براطيم السقف الطليطلية والموجودة فى متحف " ورشة المسلم **Museo de Taller del Moro** [شكل **129b**].

وتعتبر هذه الميداليات ذات الفصوص الثمانية شكلا ذا خطوط منحنية للتشبيكات ذات الثمانية أطراف التى رسمناها تحت رقم **24d** فى التابلوه الثانى **(A)** فى فصل "الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط ، وإذا ما دققنا النظر فى الأطر الخارجية للمشربية رقم **129a** بمدينة الزهراء . يمكننا أن نربط بين هذا الشكل والشكل رقم **129f** والخاص بإفريز موجود فى الصالونات المجاورة لصالون السفراء بقصر أشبيلية، وهى زخارف قام بتنفيذها مدجنون طليطليون فى عهد بدرو ألاول القشتالى **Pedro I (308)** كما أن القصور المدجنة الغرناطية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر مزخرفة بأنماط قديمة وأشكال شديدة التطور.

وتتكرر الميدالية القرطبية التى نحن بصددها فى وزرة مرسومة فى حمام القصور المدجنى فى توردیسیاس **(309)**، وهى ميدايات متصلة ببعضها من خلال ميداليات أخرى من أربعة أو ثمانية فصوص مثل تلك التى درسناها فى التابلوهين الخامس **A**والثامن كما توجد فى الزخارف الجصية بدير سان فرانثيسكو بالحمراء **S.Francisco** كما هو وارد فى الشكلين **135,136a**، وتشكل جزءا من تكوين معقد منحنى الخطوط فى زخارف جصية فى بهو السباع [شكل **136b**]، أضف إلى ذلك أنها كانت وحدة زخرفية شائعة فى المنسوجات الغرناطية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر (متحف برشلونة ومتحف الجمعية الأسبانية الأمريكية فى نيويورك **Hispanic Society Of America De Neva York**، ويوجد هناك على إحدى الوزرات الموصوفة فى **Peinador Baje** لقصر الحمراء توليف بين

الأشكال النجمية والميداليات ذات الفصوص والأشكال الثمانية وهذا يوصى بالتكوين رقم **129a** وذلك الأمر الذى أشرنا إلى وجوده فى منبر القيروان.

قبل أن ننتقل إلى تكوين زخرفى آخر سوف نقوم بدراسة فوهة بئر مصنوعة من الطين المحروق وعليها وحدات زخرفية هندسية كثيرة ، وهذه الفوهة محفوظة بمتحف الآثار فى قرطبة ، وتدخل كل هذه الزخارف الهندسية فى دوائر تظهر فيما بينها زهور مكونة من ست بتلات كما هو قائم فى الشكل **14** من التابلوه الأول . كما تتكرر التشبيكات ذات الستة والثمانية أطراف ، وترتبط أطراف النجوم الخارجية بفصوص الميداليات التى تحيط بها ، وترجع تلك الفوهة إلى القرن الرابع عشر . وتقودنا التكوينات التى نراها على تلك القطعة ، [شكل **136e,136d,136c**] إلى رؤية تحول التشبيكة ذات الخطوط المستقيمة إلى تلك ذات الخطوط المنحنية ، فى الإطار القرطبى ، والتى درسناها فى الشكل **129a** وهناك احتمال كبير أن يكون من قاموا بزخرفة الفوهة المذكورة قد ساروا على نهج سابقيهم وخططوا هذه التكوينات دون أن يحسموا وضع الخطوط المنحنية والمستقيمة ، وبذلك تركوا لنا دليلا على منهج العمل الذى كان متبعا فى مدينة الزهراء للوصول إلى الوحدة **B** من التكوين **129a**، والتاريخ بالقرن الرابع عشر يمكن أن يكون مقبولا ذلك أن هناك بعض الوحدات الزخرفية القديمة مثل الوردة ذات الست بتلات الموجودة فى الفوهة ظلت تستخدم فى الفن المدجن خلال ذلك العصر : مثل الزخارف الجصية فى محراب دير جوادا لوبى **Guadalupe** وكذا الدهليز الخاص بدير سانتا كلارا دى أستوديا **S.clara de Astudilla** بالنسيا **Palencia**.

والشكل رقم **131** يمثل أحد روائع الفن القرطبى وهو مأخوذ من كتلة حجرية **(310)**، وتتكوّن هذه الوحدة الزخرفية من نجوم ذات ثمانية أطراف منحنية الخطوط ومهيأة بحيث يحتوى مركز كل أربعة منها – اجتمعت من خلال التلامس المباشر – على شكل مثمّن مكون من خطوط منحنية ، ويوجد بداخله نجمة صغيرة ذات أربعة أطراف وذات خطوط منحنية .

ولابد أن هذا النمط كان يحظى بأهمية كبيرة فى الفن الإسلامى فى المشرق حيث نراه على غلاف بعض المصاحف التى ترجع إلى القرون الأولى **(311)** ثم دخل عليه بعض التعديل فى مشربية توجد فى المسجد الجامع بدمشق ، شكل **130a** **(312)** وفى زخارف المفجر **(313)**.

يكفى أن نلاحظ كلا من النمط **130a** المأخوذ من قطعة حجرية قرطبية أشرنا إليها سلفًا، والنمط **130b** الخاص بمشربية دمشقية لندرك وجود علاقة حميمة بينهما ، غير أن ما يتغير هو الوحدة الزخرفية التى فى الوسط، فهى عبارة عن نجمة مكونة من أربعة أطراف فى الشكل القرطبى ، ومربع ذى خطوط منحنية فى التشبيكة الدمشقية ، ويلاحظ أن هذه الوحدة الزخرفية الصغيرة تتكرر فى الشكل المأخوذ من المفجر وفى المصحف المشار إليه ، وعلى ذلك لا نجادل فى وجود التأثير المشرقى الأموى على الشكل القرطبى.

كل تلك الأشكال ما هى إلا تنويعات لتكوينات قديمة عبارة عن دوائر متقاطعة ؛ ودليلنا على هذا وجود تشبيكة النوافذ الخاصة بالكنيسة الأستورية المسماة سان خوليان دى لوس برادوس **S.J. de los prados**؛ كما أن هذا الكشل هو تعبير متأخر عن ذلك الذى أشار إليه جومث مورينو فى كنيسة نابا تيخيرا **Navatejera** فى ليون ، وفى الفن القبطى والفن البيزنطى **(314)**.

يمكننا أن نستخلص الشكلين **132B,132A** من النمطين **130a,130b** وأولهما مأخوذ من مسجد نايين الذى يعود إلى العصر العباسى **(315)**، أما الثانى فهو مأخوذ من الزخارف الجصية فى صالة باركا **Barca** بقصر الحمراء ، ويبدو أن الشكل **133** من مسجد القيروان- **(316)** له صلة بالتكوينات الدمشقية والقرطبية التى درسناها . كما يمكننا أن نرى الشكل **132a** فى مبان فى دلهى تعود إلى القرن الخامس عشر **(317)**.

واعتبارًا من عهد المرابطين سوف نرى وجود تشبيكات منعزلة منبثقة عن أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف وذات خطوط منحنية ، ونرى ذلك فى : الزخارف الجصية لواحدة من إحدى القباب فى مسجد القرويين بفاس **(318)**، شكل **138**. غير أنه يجب ألا ننسى أن تلك التشبيكات ذات الخطوط المنحنية وذات المذاق الإسبانى ، حيث تكررت كثيرا سواء فى الزخارف الجصية الناصرية أو المدنة فى طليطلة ، كانت قائمة فى التكوينات القديمة والبيزنطية **(319)**، ونجد فى هذه الأخيرة أن الأشكال النجمية المتعددة الجوانب المنحنية قد زاد عددها بشكل ملحوظ عن الأولى كما ظهرت كوحدات زخرفية مستقلة ، وعادة ما كانت فى إطار دوائر ، إلا أن هذا العنصر الأخير قد غاب عن الزخارف الجصية الإسلامية الأندلسية ، كما عثر فى الحفائر التى أجريت فى

مراكش على واحدة من هذه التشبيكات الخاصة بالنوافذ التى ترجع إلى عصر المرابطين ، وهى مكونة من ستة عشر طرفا أو ذراعا منحنيا **(320)**.

يمكننا أن نؤكد من خلال ما عرضناه وجود تأثر أموى واضح على الشكل القرطبى **131** ومن المحتمل أن تكون الفنون الصغرى الإسلامية الواردة من المشرق قد حملت إلى قصر الحمراء أنماطا مثل الشكل **132B** الموجودة فى صالة "باركا" ، كما يمكن أن ندرس الشكل **133** فى إطار التأثيرات المشرقية ، وهو مأخوذ من مسجد القيروان . ومن المحتمل أن الشكل **134** منبثق عن أشكال رومانية ويونانية.

ظهرت فى قرطبة الخلافة أيضا بعض الأشكال التى استلهمت الزخرفة الرومانية والزخرفة البيزنطية وذلك كما يوضح الشكل **129a** من مدينة الزهراء ، والميدالية **B** الخاصة بهذا الشكل تصبح إبداعا قرطبيا يفسر الشكل **129e** فى منبر فاس ، ذلك العمل الفنى الذى تم أثناء خلافة هشام الثانى ، طبقا للكتابة الموجودة عليه ؛ كما أن باقى العناصر الزخرفية لهذا المنبر لها علاقة حميمة بالزخرفة القرطبية خلال عصر الخلافة؛ وحتى فترة متأخرة من القرن الخامس عشر ظللنا نرى رسوما على السقوف الخشبية المدجنة عبارة عن أشكال قديمة مثل الشكل **A** فى الرسم **129a** فى التابلوه الذى نتناوله الآن بالدارسة ، وترجع أصول ذلك الشكل إلى الفسيفساء الرومانية والبيزنطية (السلاسل وزخارف الشبكة) ثم انتقل مصحوبا بهذه التنويعة أو تلك إلى الزخارف المنقوشة على الحجر فى مدينة الزهراء [انظر الأشكال **82,117,118** فى التابلوهين السابع والحادى عشر فى الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية ذات الخطوط المستقيمة].

التابلوه الرابع عشر :

سوف نقوم فى هذا المكان بتحليل بعض الأشكال المأخوذة من مدينة الزهراء ، **139a<138<140** وكذلك بعض الأشكال الأخرى المبعثرة فى المبانى الأندلسية الإسلامية والتى ترتبط بشكل ما ببعض الأنماط التى سادت فى عصر الخلافة.

والشكل **138** مأخوذ عن مشربية فى الصالون الكبير **Rico**؛ وتشير الأجزاء التى

وصلت إلينا منها أنها كانت عبارة عن شكل مثمنّ به عقود صغيرة ذات ثلاثة فصوص متداخلة. كما أن الشكل **139a** يمكن أن يكون من تشبيكة نافذة أخرى حيث يقوم الشكل المستدير مع الزخرفة المستقيمة الخطوط بلعب دور البطولة ، أما الشكلان فكلاهما مزين الأزرار التى تعرضنا لها فى التابلوه الثالث عشر من الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط [شكلا **133,132c**].

كما نجد بعض تشبيكات النوافذ التى لها صلة بالشكل **147** *الخاص* بالتابلوه الرابع عشر من الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط ، فالشكل **139a** له صلة بالشكل **139b** الذى يتكرر كثيرا *فى الخشب المدجن الطليطلى الذى* يعود إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

يكثر الشكل **140b** فى مدينة الزهراء ونجده دوما فى كنارات ضيقة ويمكن أن تكون جوانبه ملساء بوجود خطين غائرين أو مصحوبة بزخارف مكونة من فصوص صغيرة مثل تلك التى نراها فى النمط الذى ندرسه:

وهذا الكنار الذى نراه فى الفن الإسلامى فى عصر ملوك الطوائف -طليطلة- وفى حلية تيجان الأعمدة التى ترجع *إلى القرن العاشر* **(321)** نراه أيضا فى لوحات رومانية فى ليون محفوظة فى متحف الآثار سان ماركوس **San Marcos** فى ليون ، شكل **140a**.

ويعتبر الشكل **141** المأخوذ من القصبة فى مالقة شكلا أصيلا ، وهو يذكرنا بالكنارات المرسومة والقائمة فى صحن الحريم وفى الـ **Peinadar Bajo** بقصر الحمراء ويعتبر الشكل **142** أكثر غرابة وهو مأخوذ من الجعفرية **(322)**.

يوجد فى وسطه ميدالية ذات أربعة فصوص يلتصق بها كل واحد من أفرع الميدالية الخارجية ذات الثمانية فصوص ، ويشير الشكل **144** إلى أن التكوينات المؤلفة من وحدتين زخرفيتين مختلفتين ومتراكزتين وداخلتين فى دوائر كانت معروفة فى الفنون المشرقية . وهذا النمط مأخوذ من طبق من الفضة (الفترة من القرن التاسع حتى الحادى عشر) **(323)**. ويوجد به ميدالية مكونة من ستة فصوص متراكبة على تشبيكة مستقيمة الخطوط من ستة أطراف ويوجد فى وسط تلك التشبيكة أخرى مكونة من ستة أطراف منحنية . يمكننا أن نرى صورة طبق الأصل لذلك التكوين فى الفن المدجن فى

أرغن **Aragon (324)** على صندوق خشبى مطعم بالعاج ، ويوجد فى محف بيش **Vich** فى برشلونه (٣٢٥)؛ كما نجده فى حوض التعميد فى ريبوداس **Ripodas** (نابارا **Navarra**) شكل **145 (326)**.

ويمكن أن يكون النمط رقم **143** هو الشكل الأساسى الذى من خلاله نَصِلُ إلى الوحدة **144** و **145** بالإضافة إلى وحدات أخرى فى الفن الإسلامى فى طليطلة مثل : المعبد اليهودى سانتا ماريا لا بلانكا ومعبد الترانستو . ويوجد فى هذا المعبد الأخير أسطوانات صغيرة عليها ميداليات من ثمانية فصوص وتشبيكات صغيرة بداخلها من ثمانية أطراف ، أما الشكل السابق والمكون من ستة أطراف فقد أصبح له ثمانية فى معبد الترانستو .

ونقدم من خلال الشكل **146** نمطا مشرقيا آخر **(327)** يشبه الأشكال الموجودة على السيراميك فى مدينة الزهراء ، وهى أشكال عرضنا لها بالدرس فى مقام آخر **(328)**، وهو عبارة عن أربعة دوائر متلامسة ومرتبطة ببعضها ، وبها زخارف نباتية فى الأركان الخارجية .كما أن الشكل الأصلى يحمل أربعة حيوانات فى كل واحدة من تلك الدوائر ، ونرى كل ذلك فى الطبق الخاص بمدينة الزهراء ، وفى طبق آخر يرجع إلى العصر العباسى موجود الآن بمتحف متروبوليتينان بنيويورك **(329)**، وأعتقد أن النمط المشرقى الذى أشرنا إليه هذه المرة به بعض الأثر البيزنطى ويبدو أنه يشبه ،بشكل ما، أحد الأشكال القائمة على كتل العقود المزخرفة بالفسيفساء فى محراب المسجد الجامع بقرطبة .

غير أن الزخرفة الهندسية التى عليها النمط الأول تتحول شيئًا ما فى اتجاه الزخرفة النباتية ، كما نرى فى الشكل **147a** والشكل **147b** المأخوذ من زخرفة يونانية يمكن أن يكون مؤشرا على الجذور العميقة لـ **147a**.

التابلوه الخامس عشر :

لقد عرضنا سلفا للأسلوب **B** الخاص بمدينة الزهراء ، وقد بلغ ذلك الأسلوب شأوا خاصا فى النمطين **149, 148** فقد تم رسم الشكل الأول فى الطبلة **(enjuta)** التى عثر

عليها فى البوابة الرئيسية للصالون الكبير والواقع على الجانب الآخر من البركة الكبرى **(330)**، والشكل **149** هو من قطعة رخامية عثر عليها إلى جوار الحمام الخاص بالشرفة التى أقيمت فيها تلك المبانى المشار إليها .

هناك نوع من الانسجام بين الزخارف الهندسية والنباتية الموجودة فى الشكلين السابقين لدرجة أنه من الصعب القول فيما إذا كانت الزخرفة الهندسية هى التى تقوم بدور القائد أم لا ، فالسيقان الحلزونية التى تنبثق منها الورود والسعف ترتبط بشكل مركزى من خلال دوائر ، وهو شكل لوزى ذو طابع هندسى تماما ، ويرتبط الشكل اللوزى بدائرة تعتبر إطارا لتجويف مستدير كما نرى فى الشكل **149**.

ولا يساعدنا الاتجاه الذى يوفق بين المتناقضات والذى سقط فيه الفن فى مدينة الزهراء على أن نستخرج تأثيرات منه ، ففى الحالة التى أمامنا نجد أن الأنماط توحى بالمنمنمات البيزنطية الكائنة فى المكتبة الوطنية بباريس ، حيث انتشرت فيها العُقد الدائرية والحليات الحلزونية والأبزيمات ، وكان لهذه الوحدات أهمية كبيرة فى مدينة الزهراء ، والأسلوب **B** الذى يتعلق بهذه المدينة الملكية يمكن أن تكون له صلة بالأسلوبين **C,B** فى سامرا غير أن الزخرفة الهندسية فى هذين الأخيرين تقوم بدور البطولة باستقلال تام عن الزخارف النباتية التى اقتصرت على شغل فراغات والتصقت بالخطوط المنحنية ، وفى الوقت الذى نجد فيه الزخرفة الهندسية تفرض إيقاعها على النباتية فى الأسلوبين الخاصين بسامرا لدرجة أن الأخيرة تفقد طبيعتها وتلقائيتها ، فإن الوضع فى مدينة الزهراء يتجه فى الأساس إلى الزخارف النباتية ، ويتم هذا من خلال إيقاعات وتقنيات تكاد تكون كلاسيكية ، وأريد بذلك القول أنه إذا ما كان وجود سعفة أو وردة داخل الطبيعة المجردة التى عليها الزخارف النباتية الهيلينية أو البيزنطية فإن الإيقاع وتوصيل العناصر الزخرفية النباتية ببعضها فى مدينة الزهراء لهما صلة ما بالعالم القديم ، وفى هذا المقام نجد أن المدينة الملكية تكتسب طابعا متميزا مرده فى الأساس إلى الفن البيزنطى ، وإلى الفن الأموى فى المشرق ولكن بدرجة أقل بكثير ، ذلك أن الفن الأموى قلّد الفنون الساسانية والبيزنطية بشكل قوى دو أن تتوفر له الفرصة لإبداع أسلوبه الخاص مثل ذلك الأسلوب الذى نرصده فى مدينة الزهراء .

وعلى ذلك فعندما يفكر البعض فى التأثيرات البيزنطية فى فن قرطبة خلال عصر الخلافة ، والقادمة عبر الفن الأموى ، فإننا نعترض على هذا قائلين بأن الفن الإسلامى

فى الأندلس يتخذ موقعا متميزا من الناحية الجغرافية وذلك يهيئوه لاقتناص فنون البحر المتوسط القديمة وأن الورش القرطبية عندما تنقل أشكالا أو وحدات زخرفية أموية أو عباسية فإنها لا تقع فى دائرة التقليد الأعمى بل إن ذلك النقل يساعد فى سرعة إيقاع تطور بدأ يأخذ طريقه اعتمادا على تقنيات وعناصر محلية قديمة.

التابلوه السادس عشر :

سوف نقوم فى ذلك التابلوه بتحليل الزخارف المختلفة التى تملأ أشرطة التكوينات التى وصفناها فى التابلوهات السابقة وكذلك تلك الأخرى التى أُلحقت بأنماط أخرى من الزخارف فى مدينة الزهراء .

يتسم الغصن أو العود ، الذى بلغ أقصى درجات الانتشار فى الفن فى عصر الخلافة، بأنه ذو تكوين غائر وذلك كما نراه فى الشكل **A**؛ وبعد ذلك نجد العود وبه زوج من الخطوط الغائرة ، كما فى الشكل **b**، وقد استخدم كلا النمطين فى الفن الأموى فى المشرق وفى إسبانيا خلال عصر ما بعد الخلافة وبالتحديد فى الفن المدجن.

أما الشريط **C** الذى نراه فى زخارف جميلة منقوشة على رخام عثر عليه فى شرفة الصالون الكبير ، فقد عثر فيه على مساحتين ملساوين ودوائر صغيرة فى الوسط ، وهى زخرفة تنبثق من عيدان قائمة فى قطع قوطية مثل القرمة التى نجدها على تاج العمود المشهور المسمى بـ"دانيل" **Daniel** والموجود فى حفرة الأسود بكنيسة سان بدرو دى لانابى **S.Pedro de la Nave**، كما يستبعد أن نضم هذه الدوائر الصغيرة إلى الأزرار القائمة فى التابلوه الثامن عشر فى الفصل الخامس "الزخارف الهندسية المستقيمة الخطوط" .

والشكل **d**، الذى يمكن أن نراه فى قرمة التاج **21a** فى التابلوه الرابع ، وفى حليات نصف أسطوانية فى قواعد أعمدة عثر عليها فى مدينة الزهراء ، له سابقة مباشرة متمثلة فى بعض القطع الحجرية القوطية **(331)**، الموجودة بمتحف الآثار فى تراجونا **Tarragona**. بالأشكال **LL,L-b** ؛ والشريط الأول بيزنطى وهو مأخوذ من زخرفة على تاج عمود فى بياسا ما جورى فى رافينا **Piazza Magiore de Ravena**، يرجع إلى

القرن السادس **(332)**، أما الشريط **L-b** فهو مأخوذ من الزهراء حيث يعتبر الأول البداية الأولى ، كما نراه فى تاج عمود بيزنطى أعيد استخدامه فى المسجد بالقيروان ، وفى بعض الكتل الحجرية القبطية التى عثر عليها فى سقارة والموجودة الآن بالمتحف القبطى بالقاهرة يمكننا أن نجد قطعة بيزنطية جديدة متمثلة فى معادن ترجع إلى القرون التاسع والعاشر والحادى عشر **(333)**، كما لا يغيب عن المنسوجات البيزنطية **(334)** والأندلسية الإسلامية خلال القرن الثانى عشر (قطعة القماش المصنوعة من الحرير والموجودة فى كاتدرائية سلمنقة **Salamanca**) كما يمكن أن نراه على زخارف جصية فى سامرا ، غير أن الشكل فى هذه الحالة الأخيرة يبتعد بعض الشىء عن نظيره فى مدينة الزهراء **(335)** [شكل **LL-b**].

انتقل الشريط **L-b** التابع لمدينة الزهراء إلى الزخارف الجصية الناصرية ، والمدجنة فى طليطلة (حيث نرى المثلثات الخاصة بعقد المدخل برج برطل **Partal** المعينات فى الواجهة الرئيسية لـ **Testero** بالمعبد اليهودى الترانستو) كما نراه خلال القرن السادس عشر فى الأسقف الموريسكية المشغولة (سقف كوليج سان جريجوريو فى بلد الوليد **S.Gregorio**وهو سقف منقول من القصر الملكى فى تلك المدينة ، وكذلك سقف المنصة أو الكورس فى كنيسة سانتا ماريا دى ألا يخوس – بلد الوليد **S.Maria de Alaejos**).

أما الشكل **E** الذى يظهر فى تاج عمود أشبيلية والذى يرجعه جومث مورينو إلى القرن التاسع **(336)** فهو كثير الشيوع فى تيجان الأعمدة وعلى قرم التيجان فى مدينة الزهراء [التابلوه الخامس **A**، شكل **57**] ويرتبط الشريط بالرسم رقم ٤٢ فى التابلوه الرابع ، ويغلب على الظن أن هذين الشكلين يرجعان إلى أصول رومانية، وقد وردا إلينا عبر قطع حجرية قوطية (انظر الحلية المتموجة القوطية والتى أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بقرطبة – الفن الاسبانى – الجزء الثالث [شكل **18**].

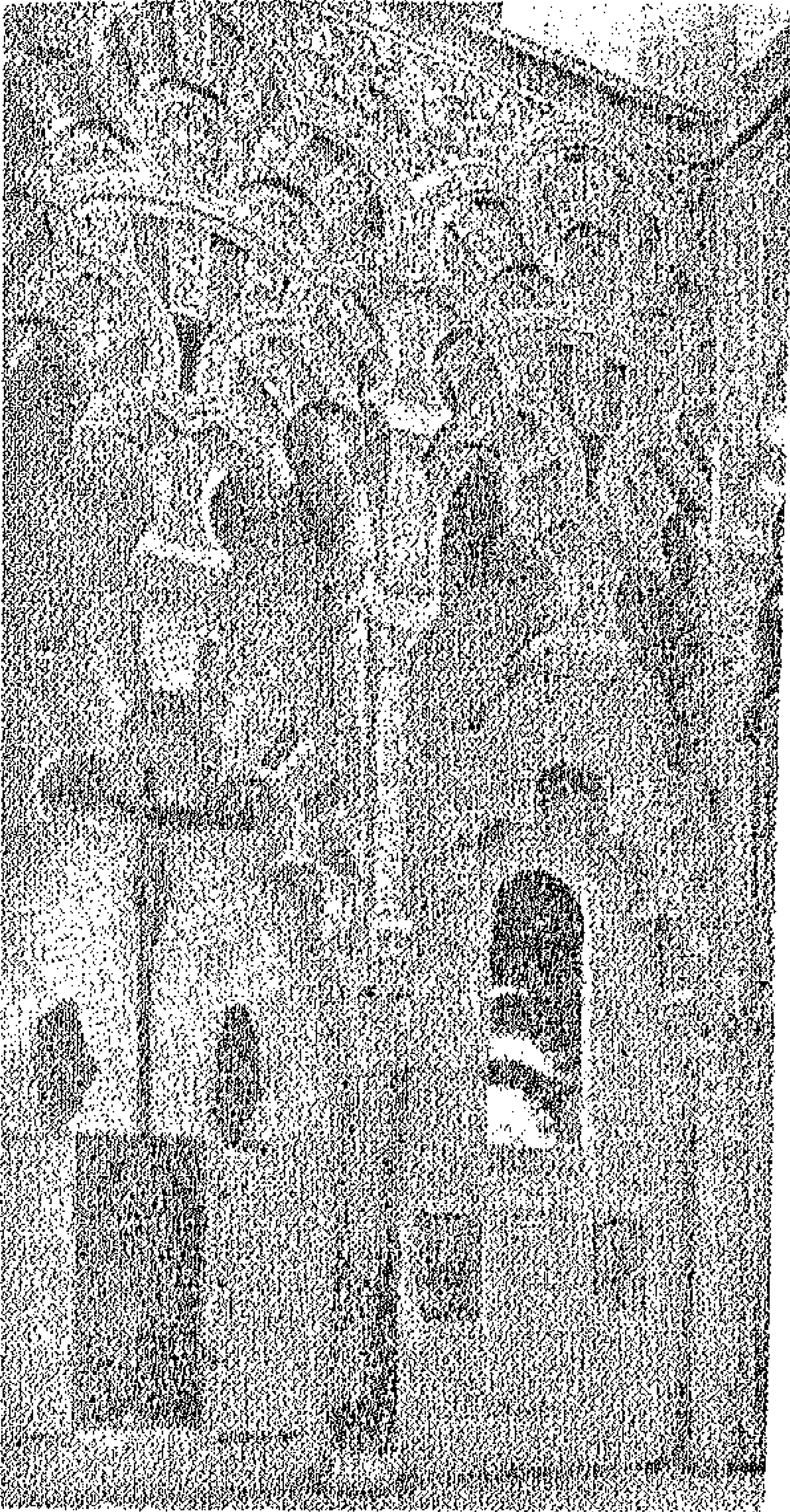
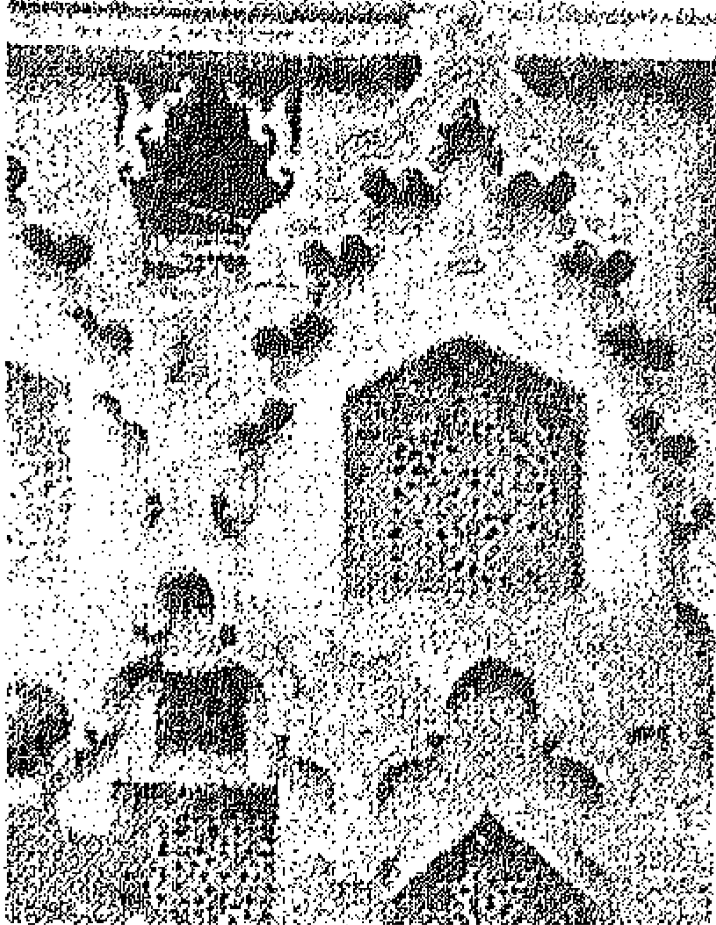
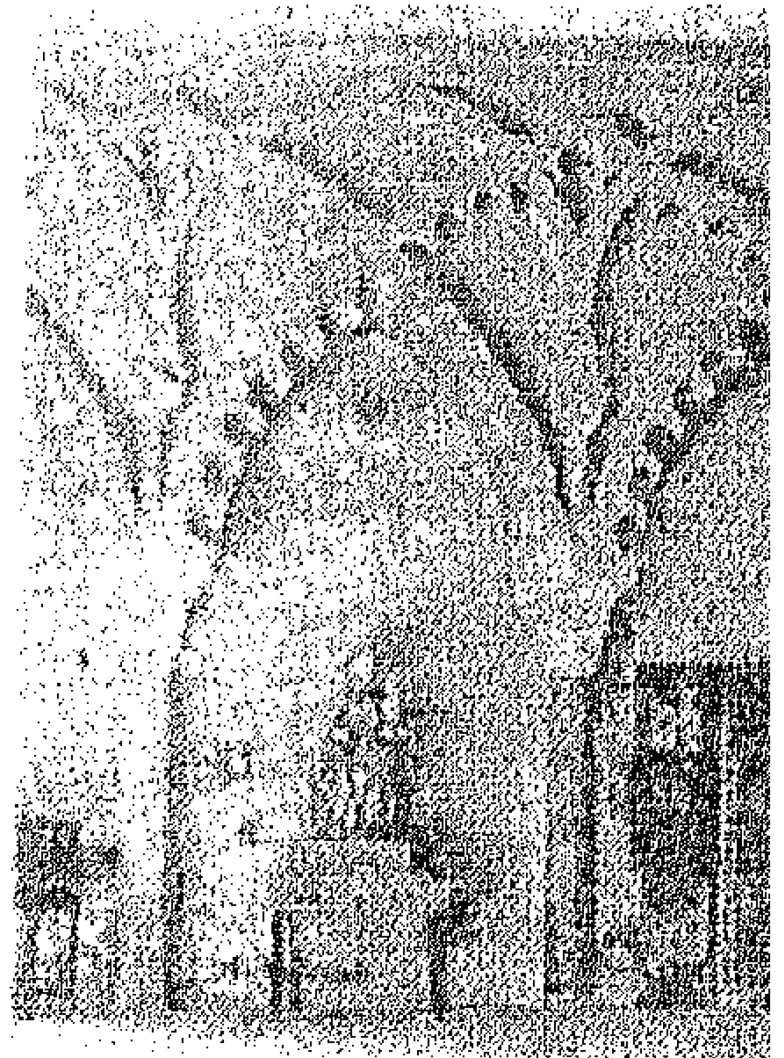
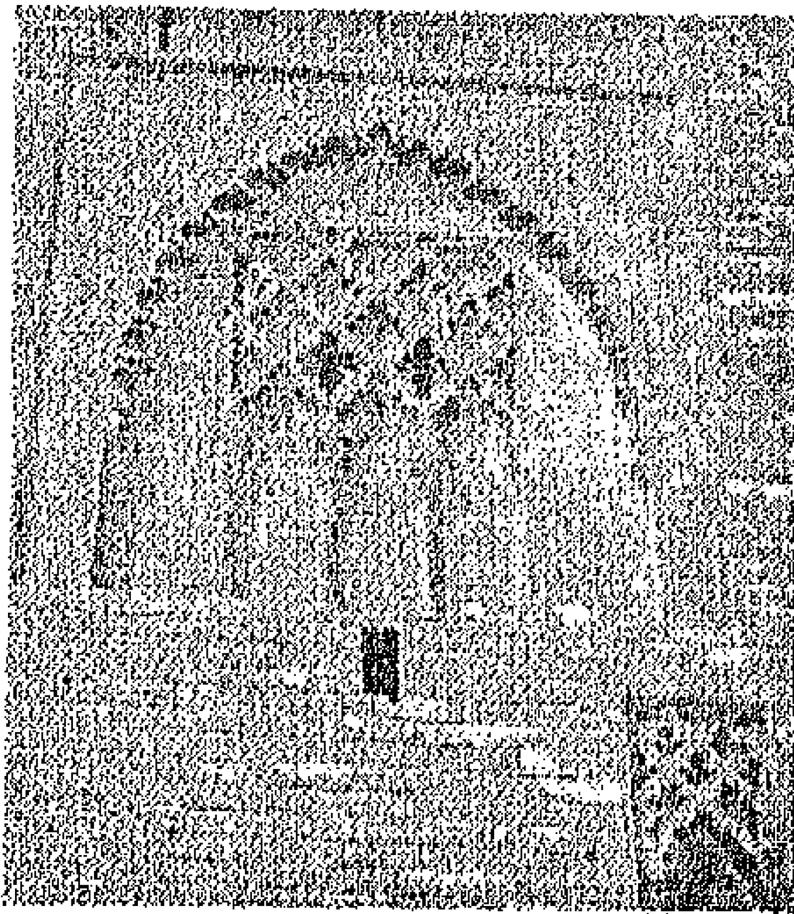
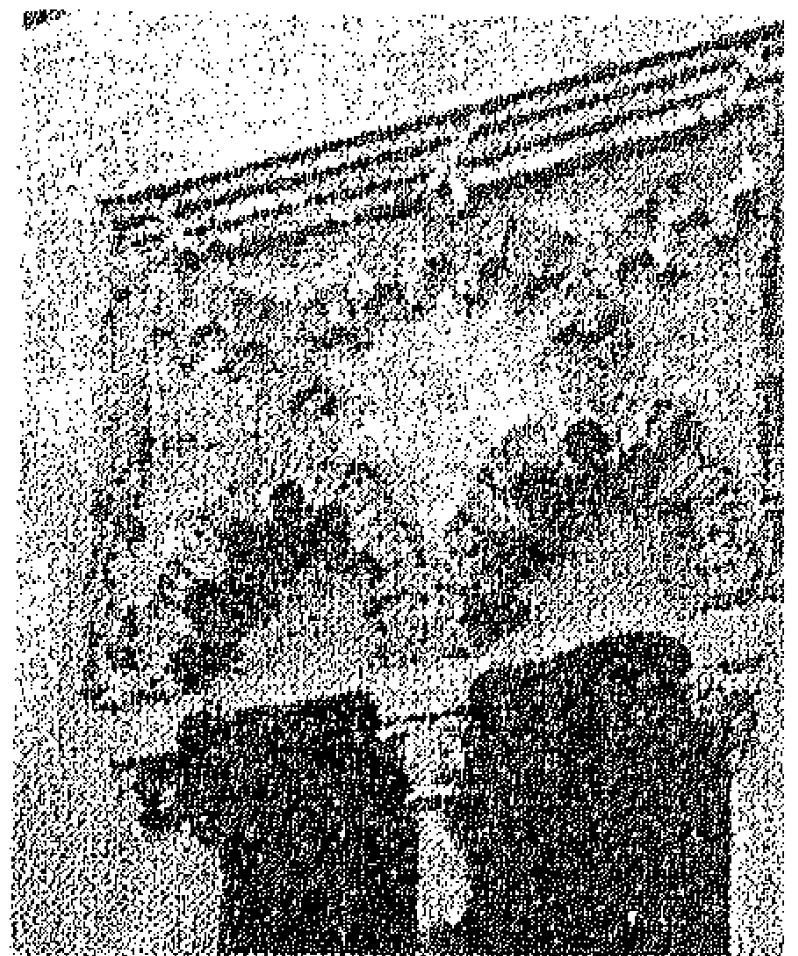
يمكن أن تكون السوابق الفنية الخاصة بالغصنين أو الشريطين **J,K** – بمدينة الزهراء – متمثلة فى الزخارف النباتية الرومانية والقوطية . وبذلك يأخذنا ذلك المنظور إلى الشكل **8** الخاص بتاج عمود فى كلونيا **Clunia**، وإلى الشكل **8** المأخوذ من تاج قوطى موجود فى متحف الآثار بقرطبة . ويعتبر كل من الشكل **I,H** المأخوذين من الزهراء قريبين من تلك السابقة ، وقد أشار تورس بالباس إلى وجود صلة بين الشريط **K** وقاعدة عمود فى سان أبولير **San Apolliar in Classe (337)**.

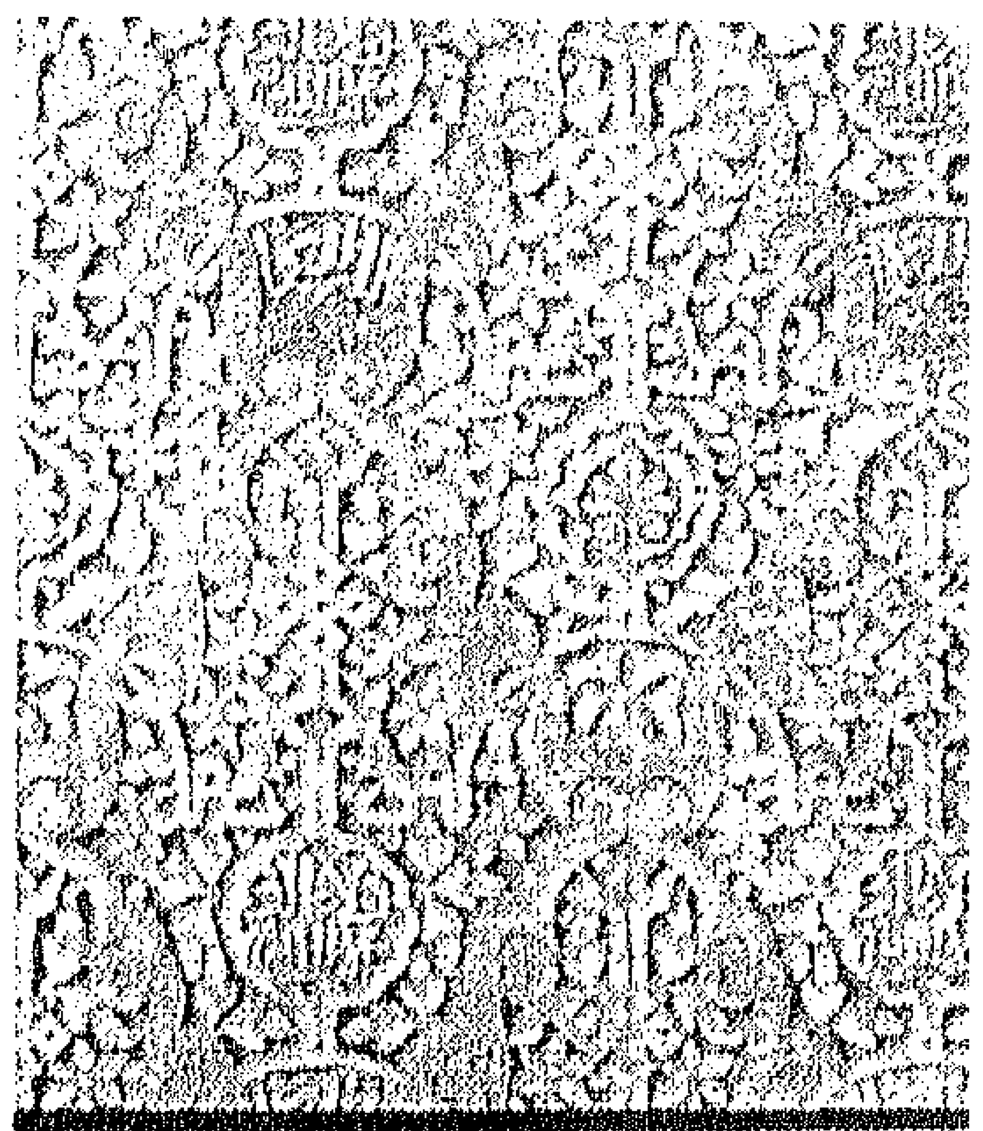
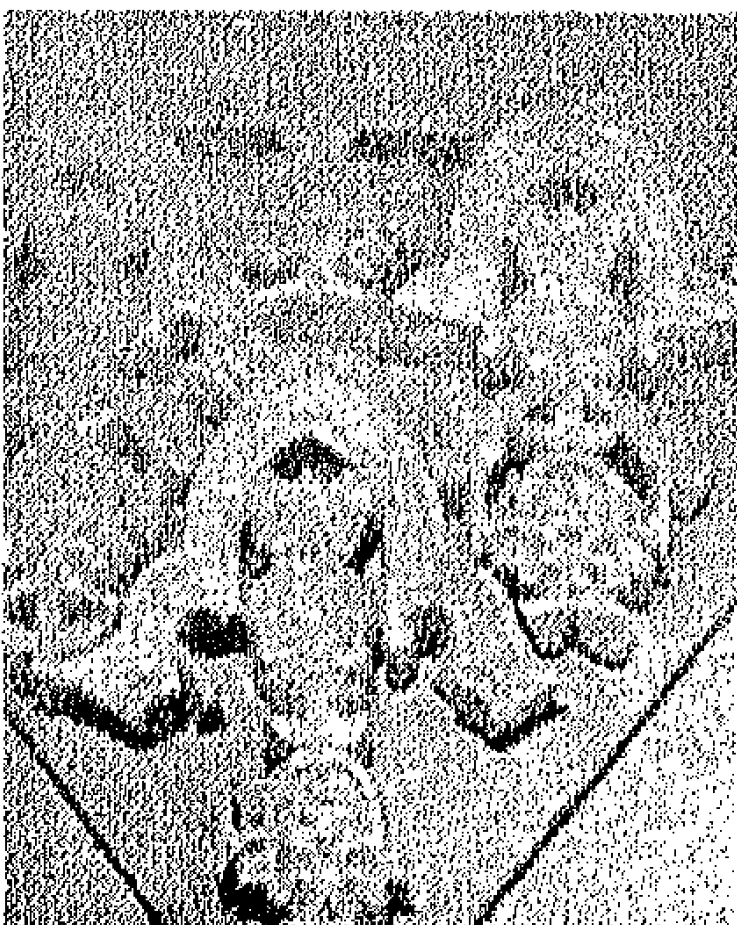
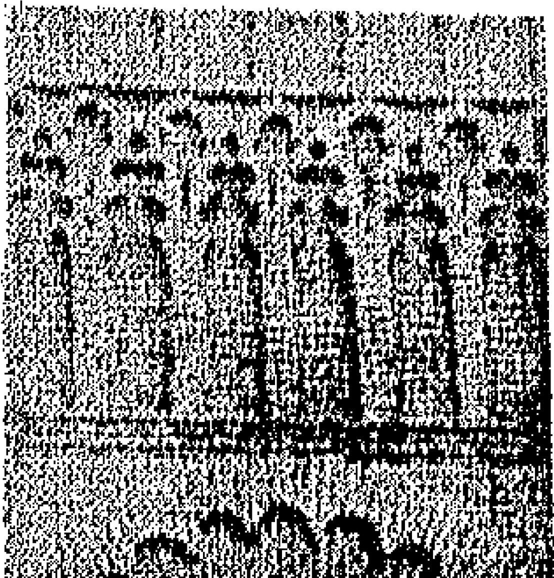
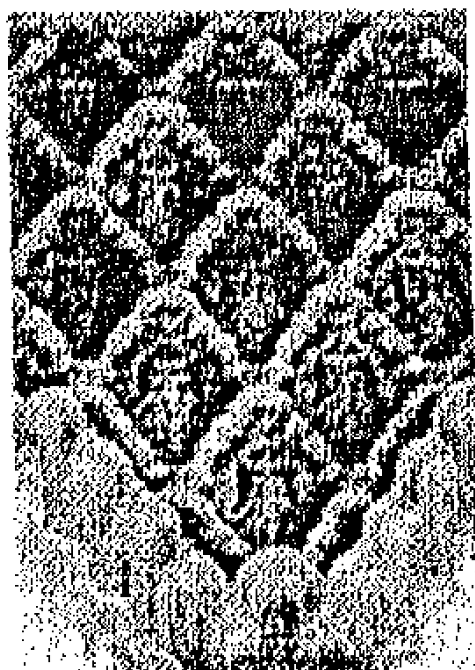
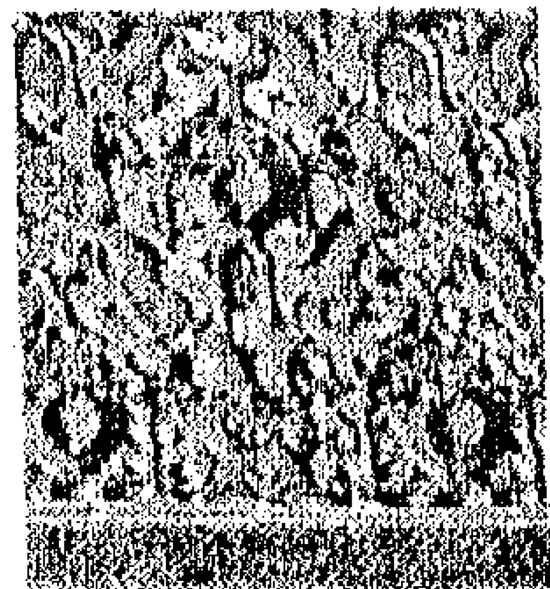
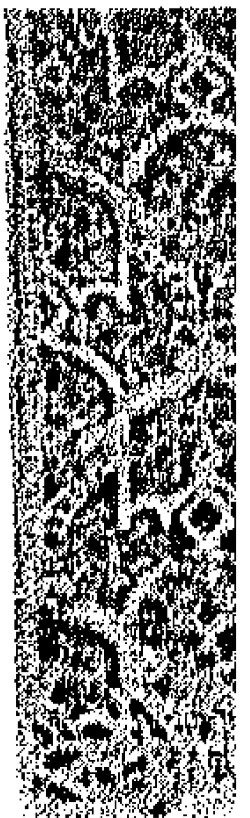
هناك غـصن شـديد الأصـالة بمدينة الزهراء عثـر عليـه فى أحد الأعـمدة المربعـة بالصـالون الكبير وهـو مـا نراه فى الشكل **N**؛ والنظرة المجردة تجعلنا نربطه بالشكل **O** المأخوذ من الزخارف الجصية الموجودة فى مسجد نايين **(338)**، وهو مكون من تراكب أشكال نباتية ذات ثلاث بتلات ، غير أن النمط **n** القرطى يرتبط –على ما يبدو– بتيجان أعمدة ترجع إل القرن التاسع فى المسجد الجامع بقرطبة **(338)**، كما نرى فى الشكل **M**، وبذلك يمكننا أن نسير فى الطريق حتى نصل إلى الفنين الرومانى واليونانى .

يمكن أيضـا أن نرى الشـريط **P**، الشكل **58** فى التـابلوه الخـامس **A** والمرتبط بكنارات ضيقة فى الزهراء كما وهو واضح فى الشكل **24b** فى التابلوه الثانى ، على لوحات بيزنطية ترجع إلى القرن السادس ، وموجودة الآن فى متحف **Ravena** وقد ذاع انتشار الشكل **P** فى الفن الإسلامى فى الأندلس خلال فترة ما بعد الخلافة –هناك شريط آخر مأخوذ من الزهراء له هيئة بيزنطية كما نراه فى النمط **9**، ويمكن أن نراه بوضوح فى تيجان الأعمدة **(340)**، كما كان كثير الاستخدام فى الأخشاب الطليطلية المشغولة.

أما فيما يتعلق بالمشغولات العاجية الطليطلية فإن الزخارف الهندسية المنحنية الخطوط توجد بها شرائط زخرفية مُضَفّرة كما نرى فى الشكل **R** انظر الشكل **C** فى التابلوه الثامن **B** والأشكال **117,118** فى التابلوه الحادى عشر فيالفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط.

والشـريط **S** مـشـهـور فى مـدينة الزهراء وهو مماثل لذلك الذى نراه على الكتل الحجرية القوطية (نذكر من بين الأمثلة الأفاريز الخارجية ذات الدوائر فى كنيسة سانتا ماريا دى كينتا نيلا **Sant Maria de Quintanilla** فى برغش **Burgos**.

لوحة رقم 5 التداخل والمعينات Losanges

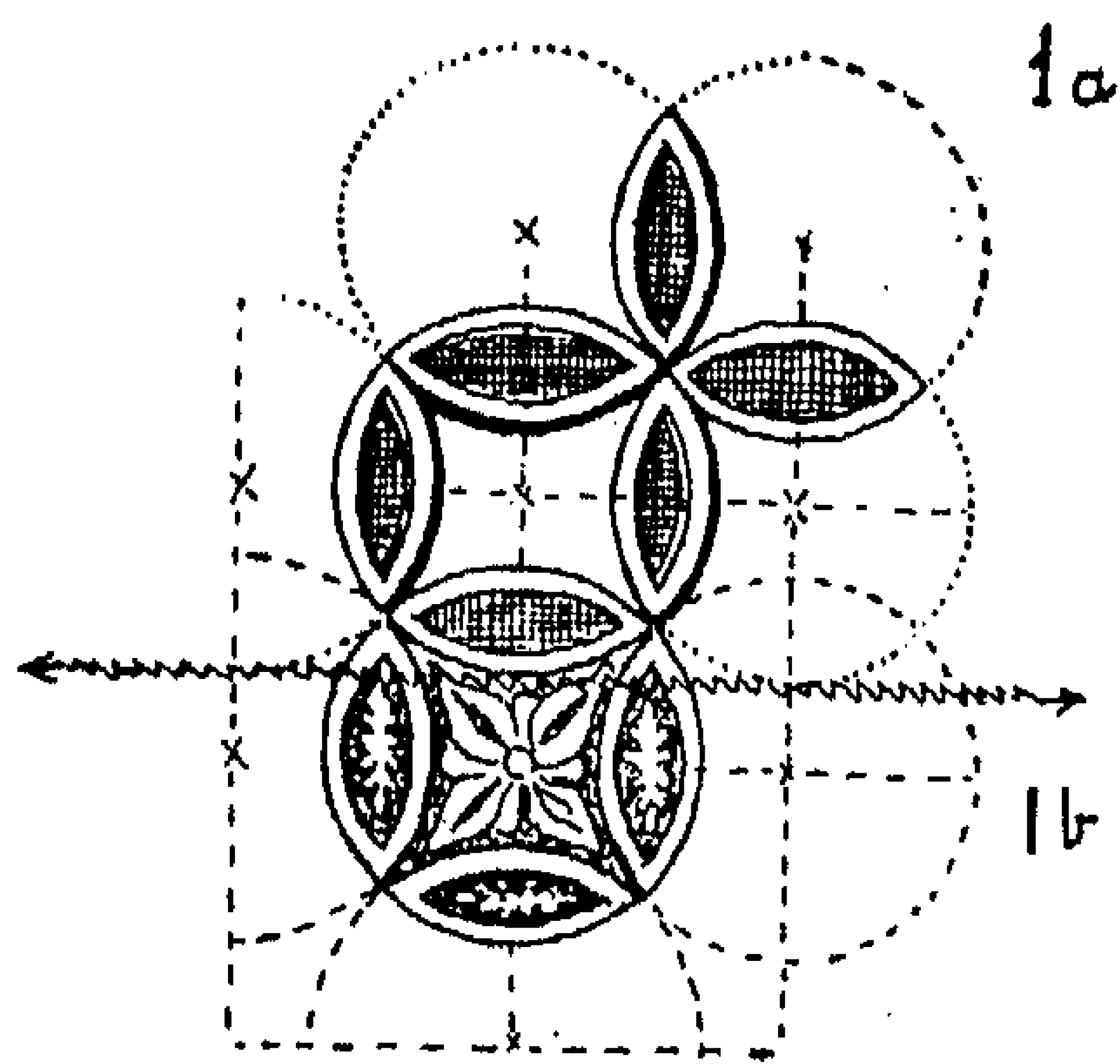
لقيت الزخرفة بالتداخل– سواء الرومانية أو القوطية– ترحيبا جيدا في الفن الإسلامي في الأندلس في قرطبة (القرن التاسع) ثم تعود للظهور بإلحاح غير عادي في الزخارف الحجرية (الحجر الرملي) والرخامية في قصور مدينة الزهراء، ويلاحظ في القطع التي تم العثور عليها تأثير العناصر السابقة على الإسلام وقد قام بذلك المستعربون.

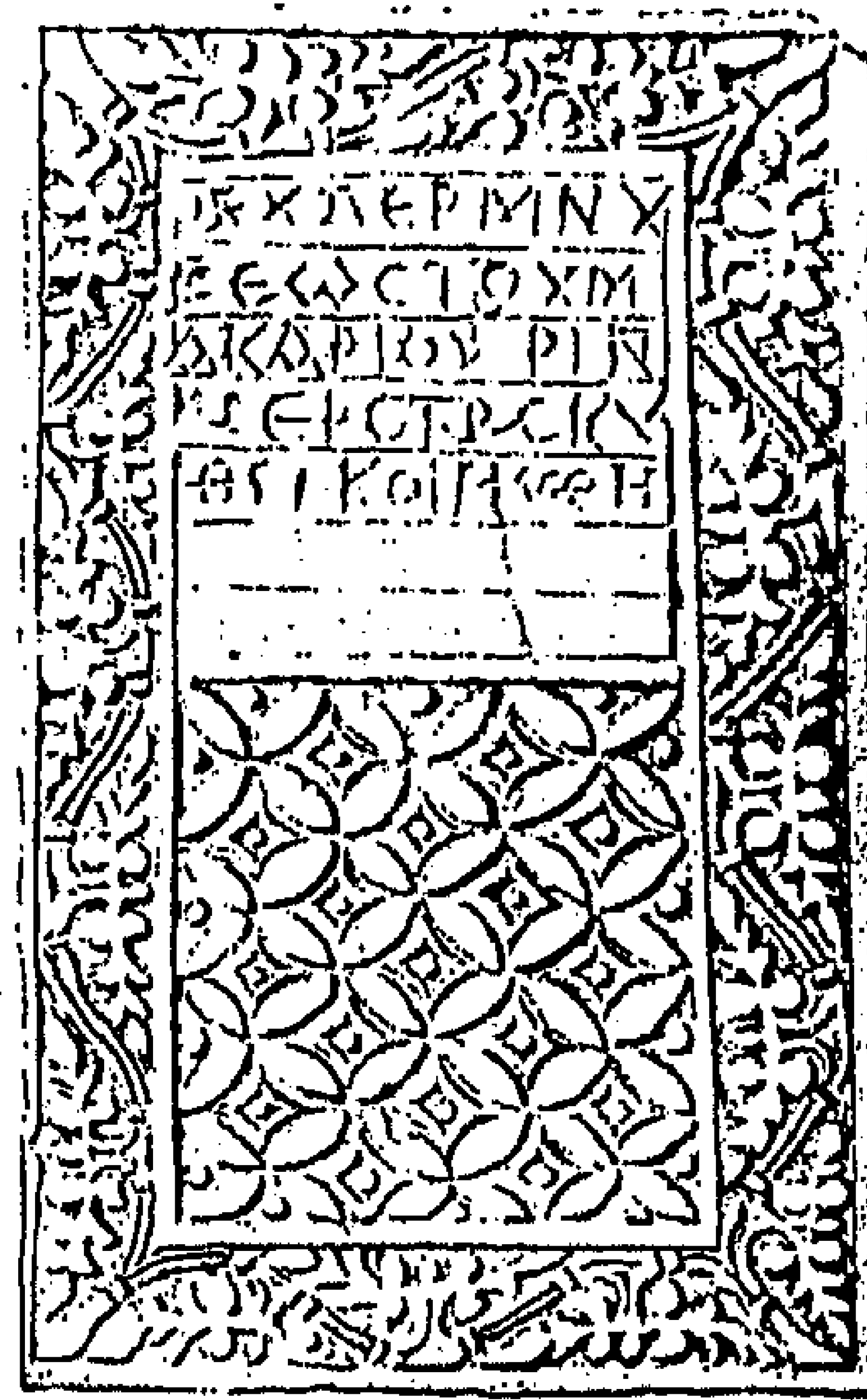
وهذا النوع من الزخرفة يعتبر أساسا لتكوينات هندسية جديدة تم إبداعها في قرطبة الخلافة: هناك العقود المفصصة القادمة من العراق، وقد أخذت تسير في طريقها على الإيقاع الروماني، ويعتبر المسجد الجامع بقرطبة حالة أخري من حالات إضفاء السمة الإسلامية على أشكال وهياكل موروثة من روما القديمة، وهي عناصر لا تقل في أهميتها عن إقامة قناطر المياه "لوس ميلاجروس" في ماردة في بلاطات المسجد الجامع في قرطبة.

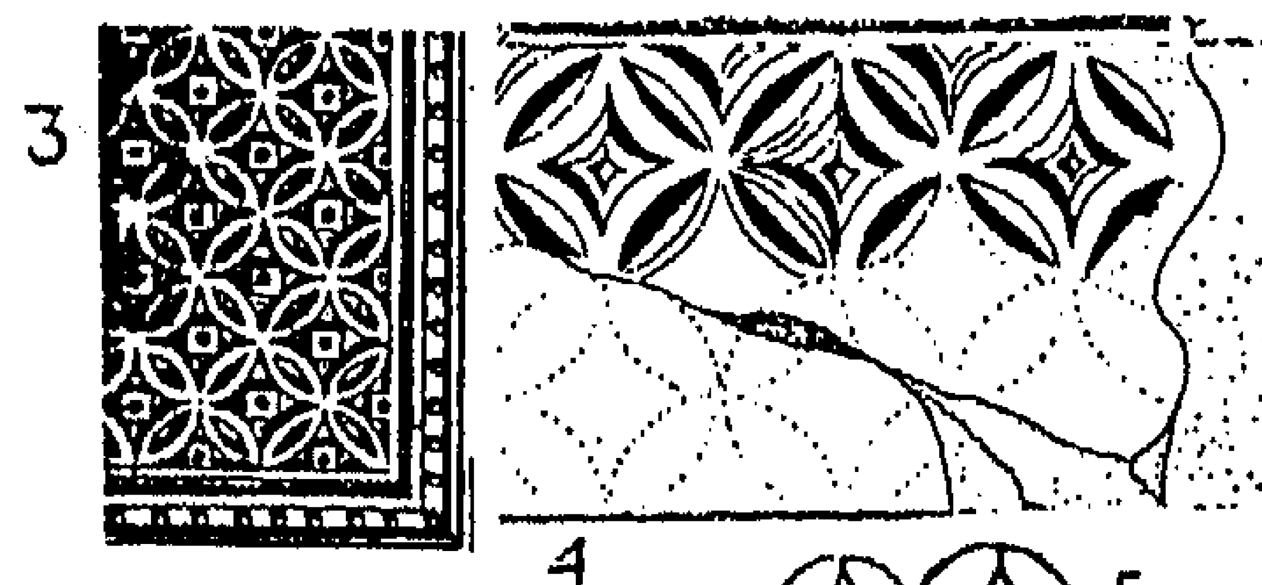
الصورة الأولى)1(: مصلى بيثيوسا في المسجد القرطبي حيث نرى تداخل العقود المفصصة وكأنها متراكبة وهذه هي إحدى السمات الحميمة في الفن الإسلامي في الأندلس، وهناك أيضا العقود ذات الفصوص الثلاثة والعقود المختلطة الخطوط، وكل هذه أخذت تتراكم في دائرة التداخل مع مرور الزمن: صورة رقم 2: مسجد القرويين في فاس، 3 المصلى الذهبي Copilla dorada في torديسياس – 4 مئذنة الحسن بالرباط، 5 نافذة في دير لاس تريساس في أستجة. 6 : زخارف جصية في دير لاس أويلجاس في برغش.

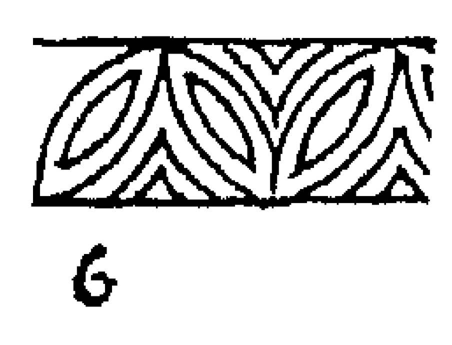
والجديد في هذه الزخارف الجصية الأخيرة هو أن العقود المختلطة الخطوط تتناوب مع السعفات التي يوحي شكلها بنوع آخر من المعيناتLosanges وهذا يعتبر إبداعًا موحديًا حقيقيًا ظهر على الأراضي الأندلسية.

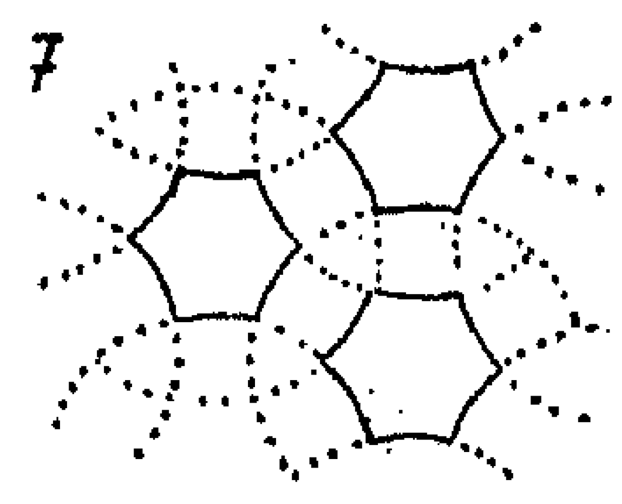
أما باقي الصور فهي عبارة عن عقود وسعفات متداخلة

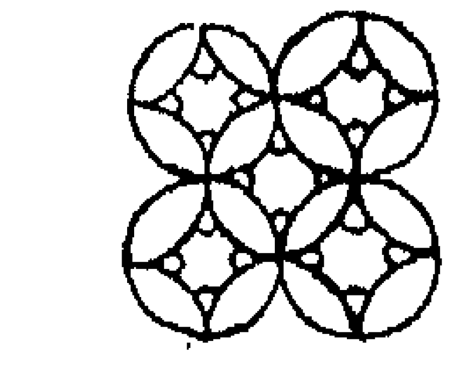


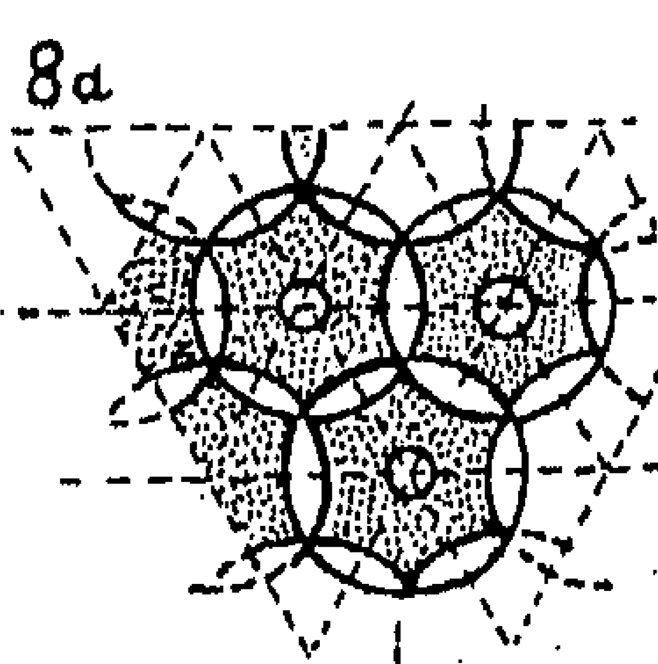


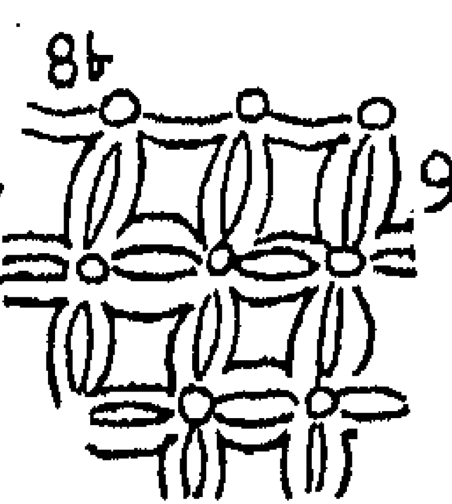


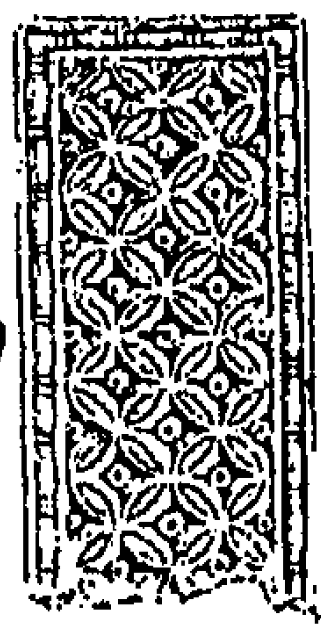
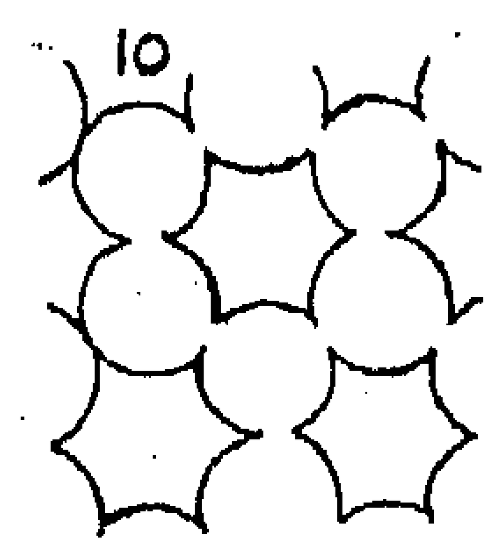


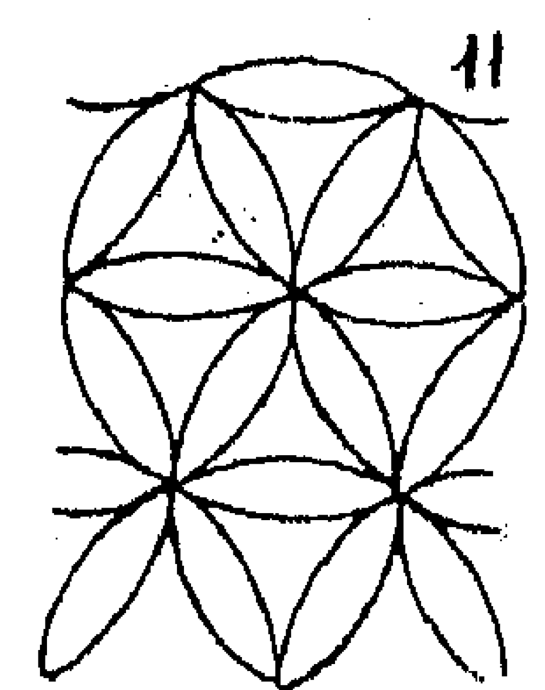


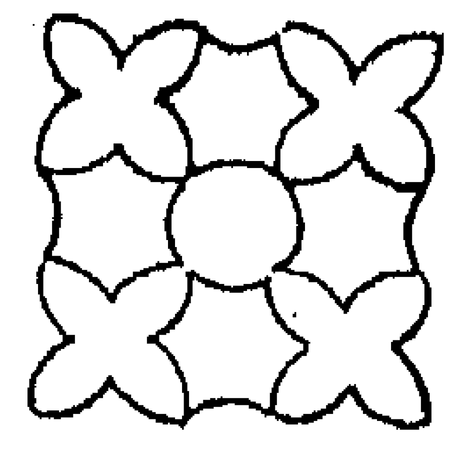


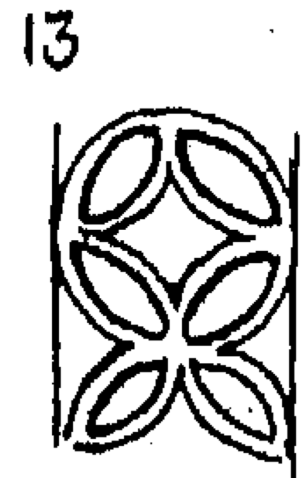


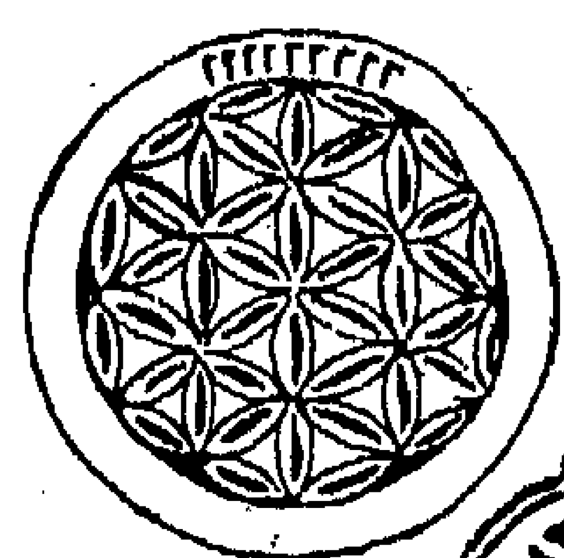


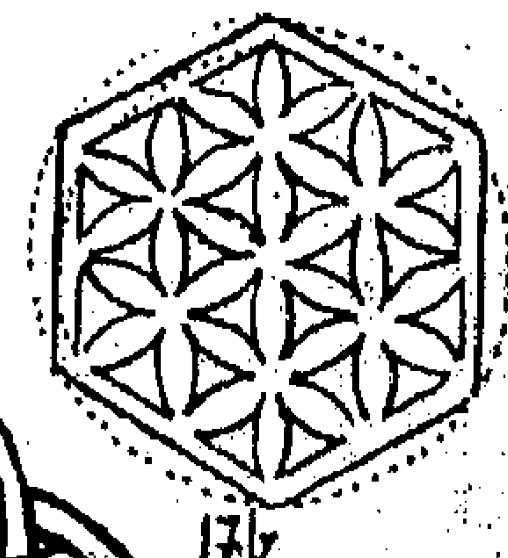



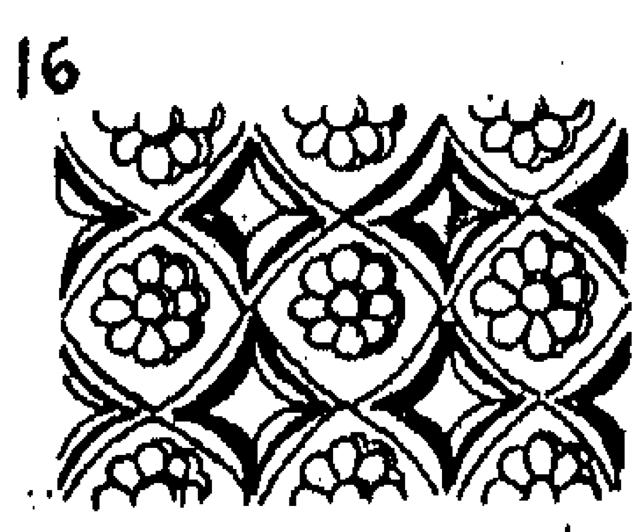


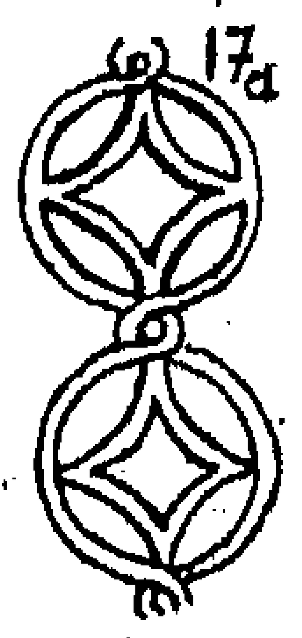






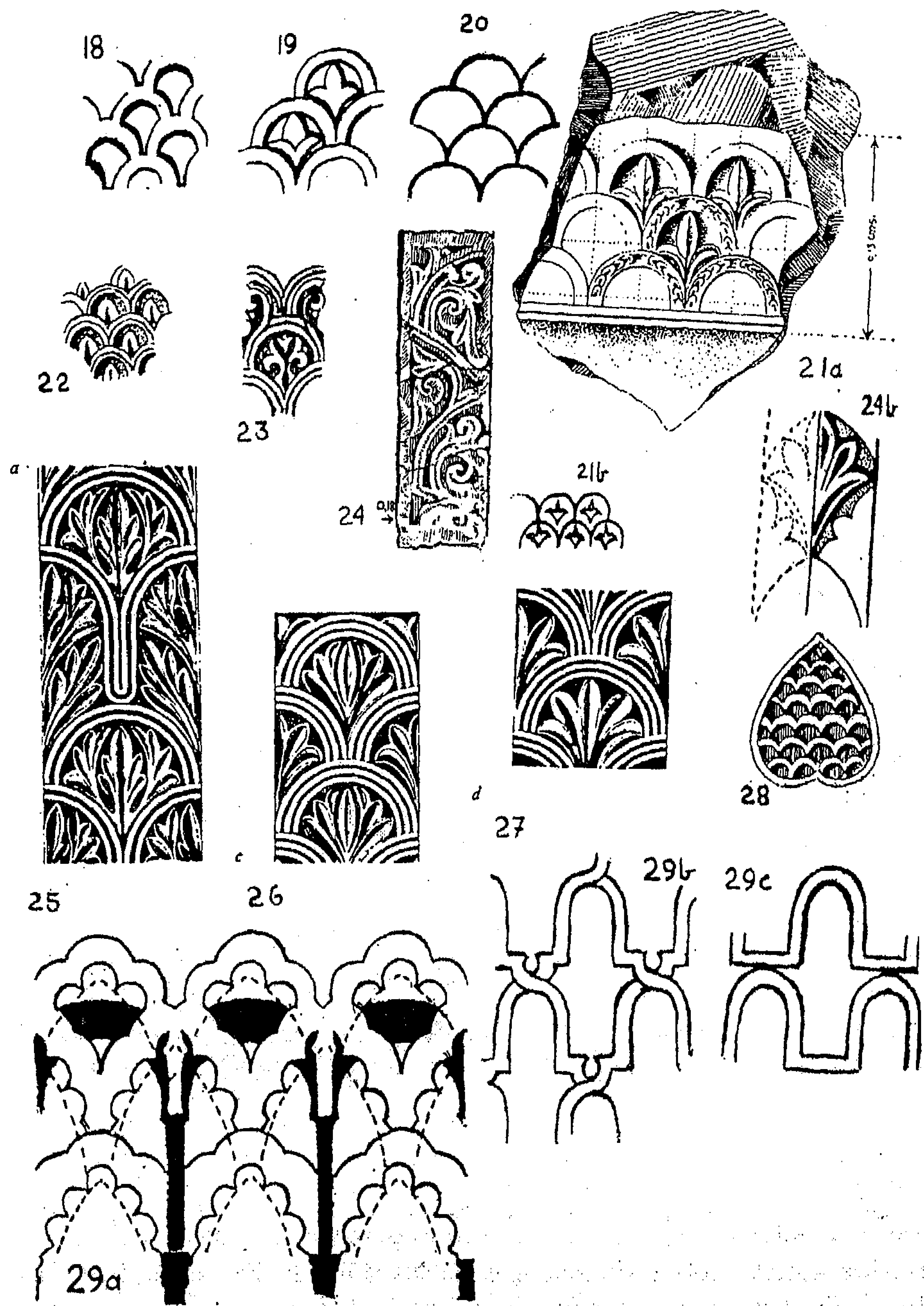




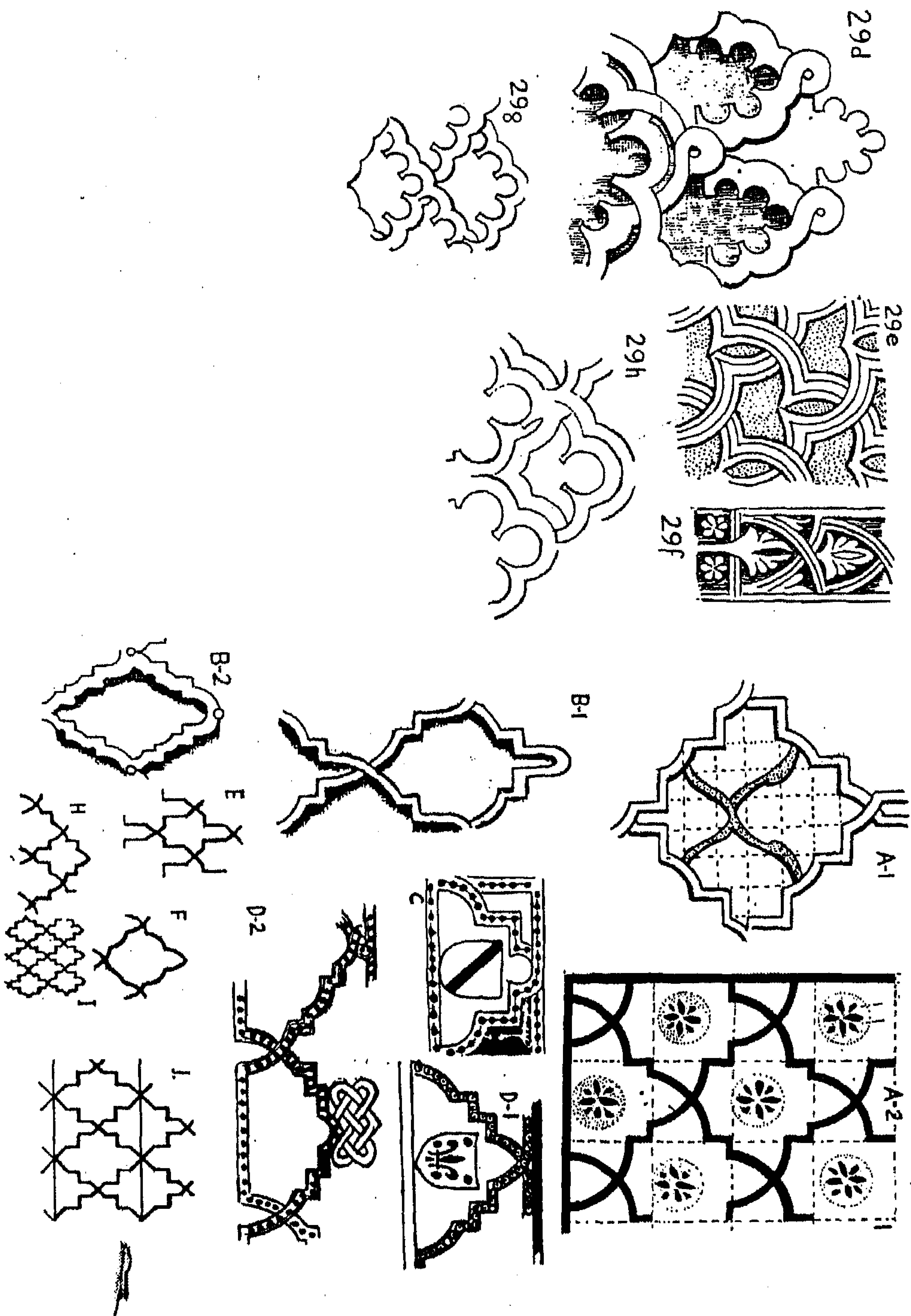




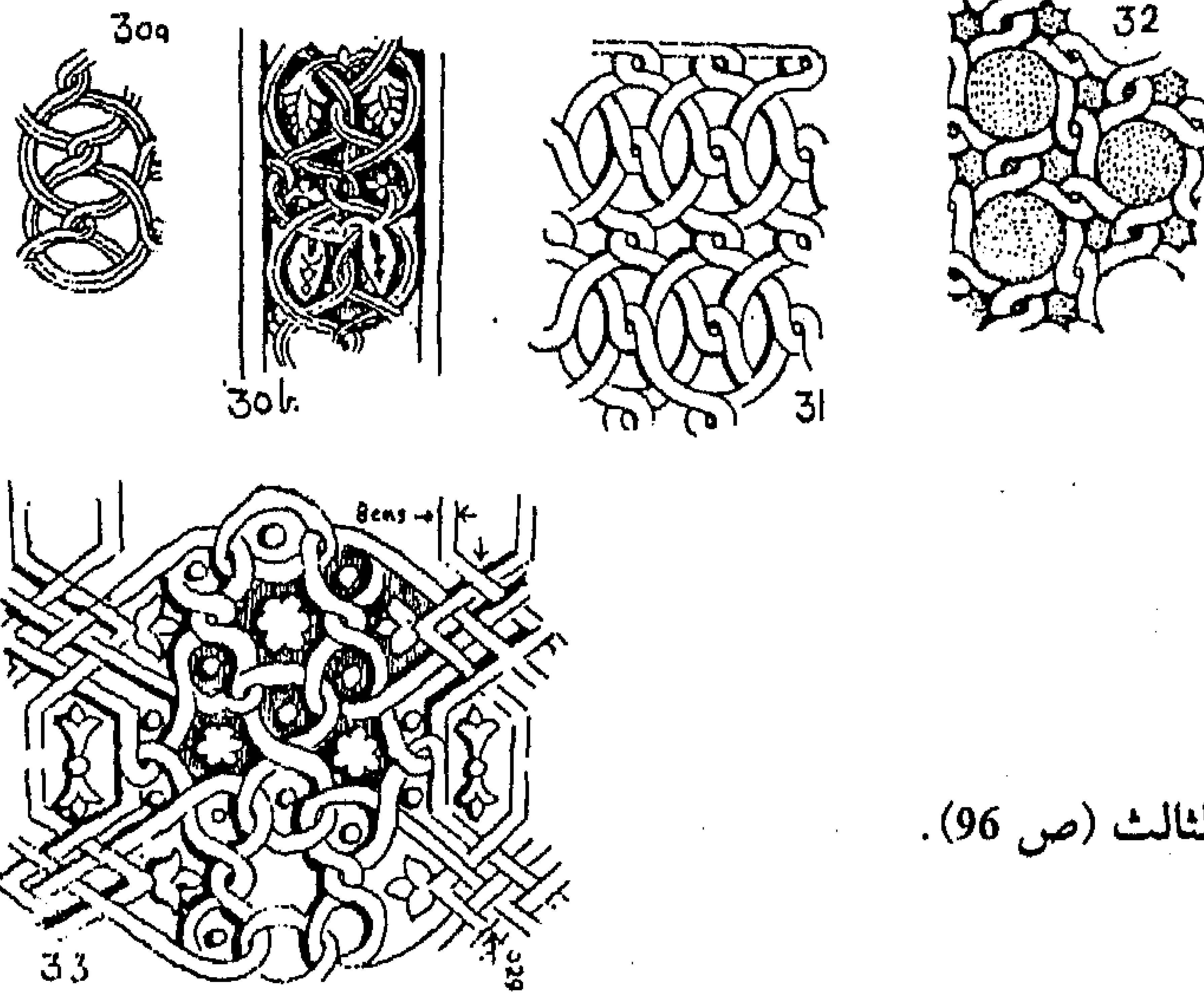
التابلوه الأول (ص90).



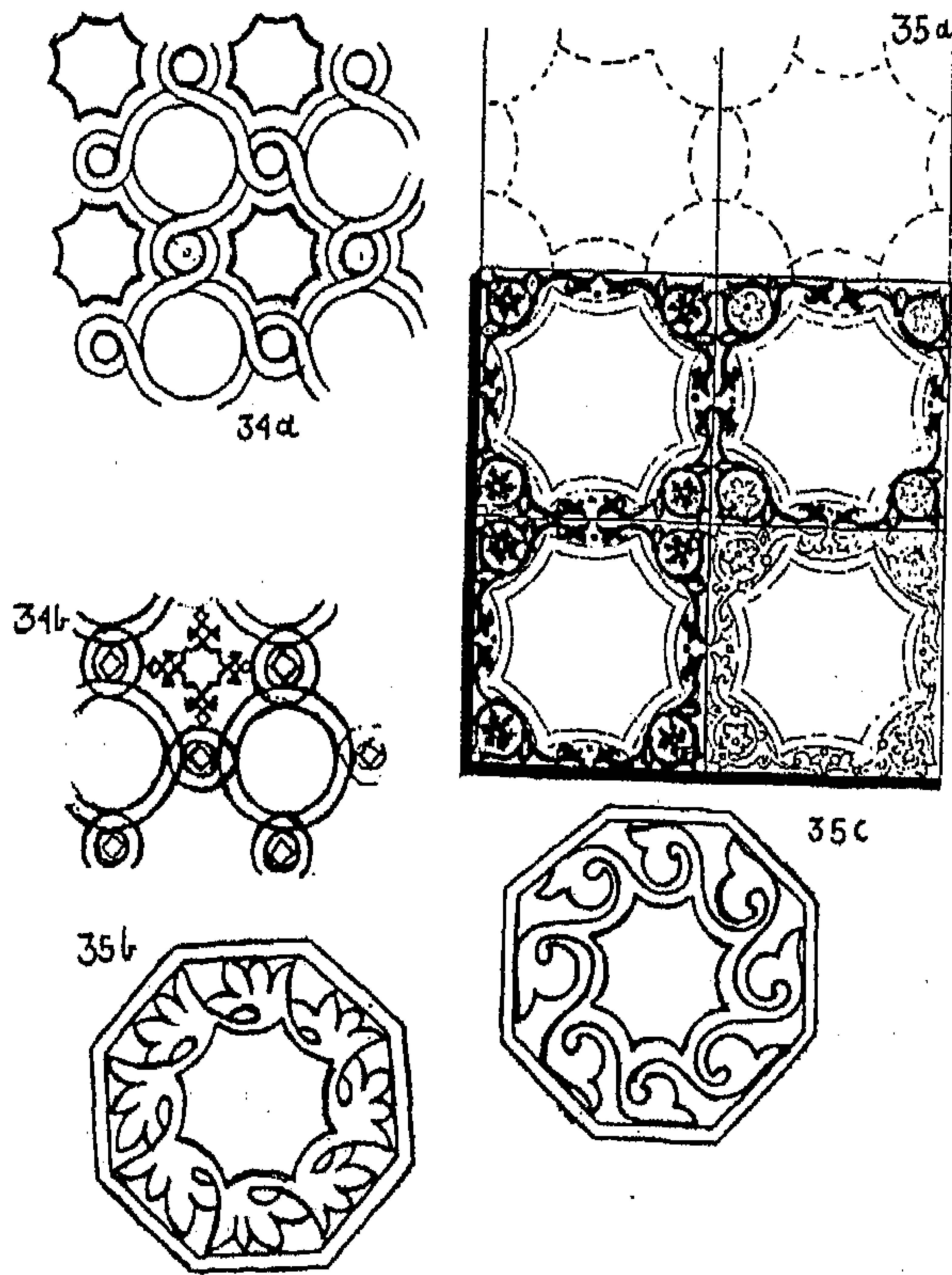
التابلوه الثاني (ص93).



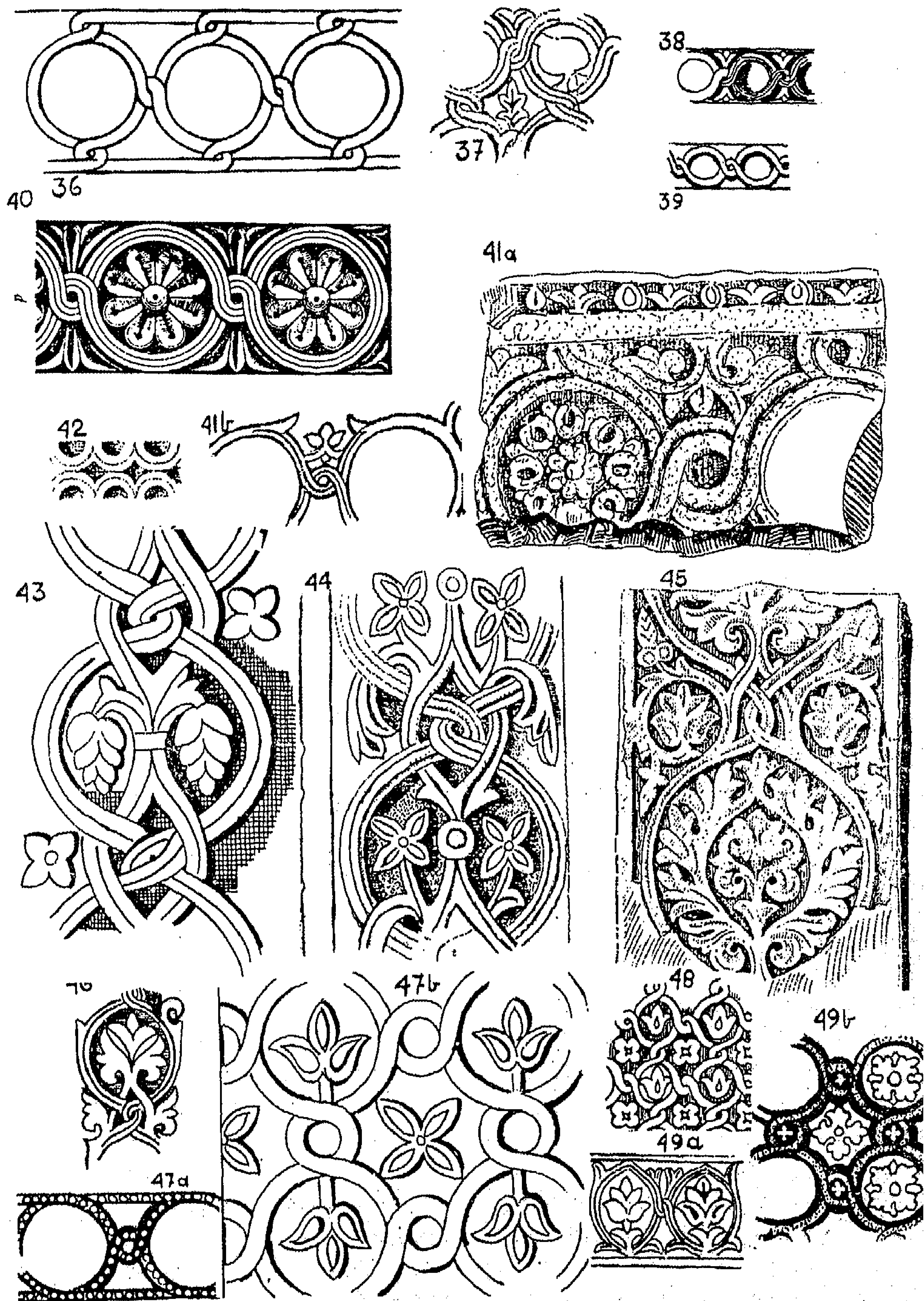
التابلوه الثاني (ص94).



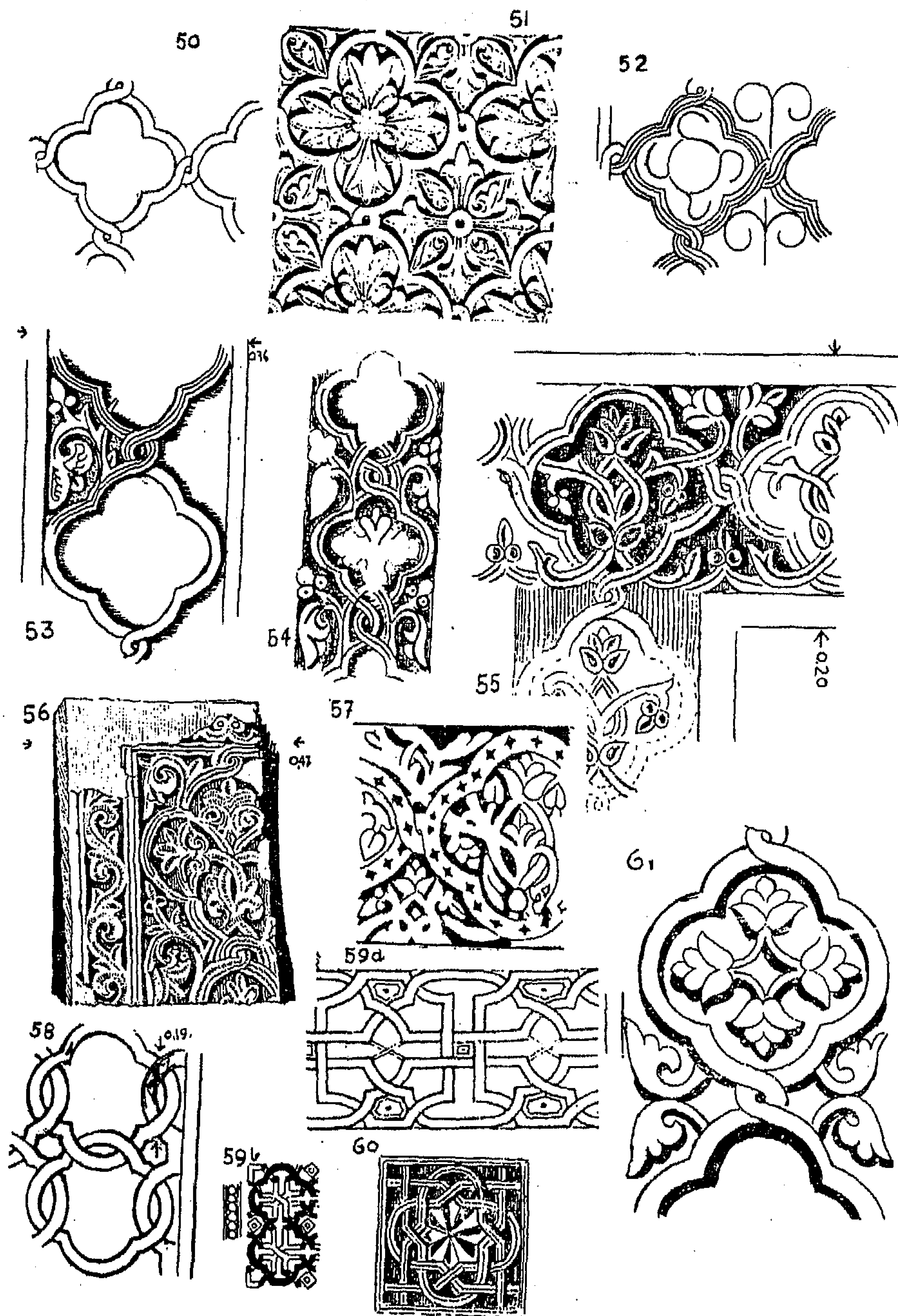
التابلوه الثالث (ص 96).



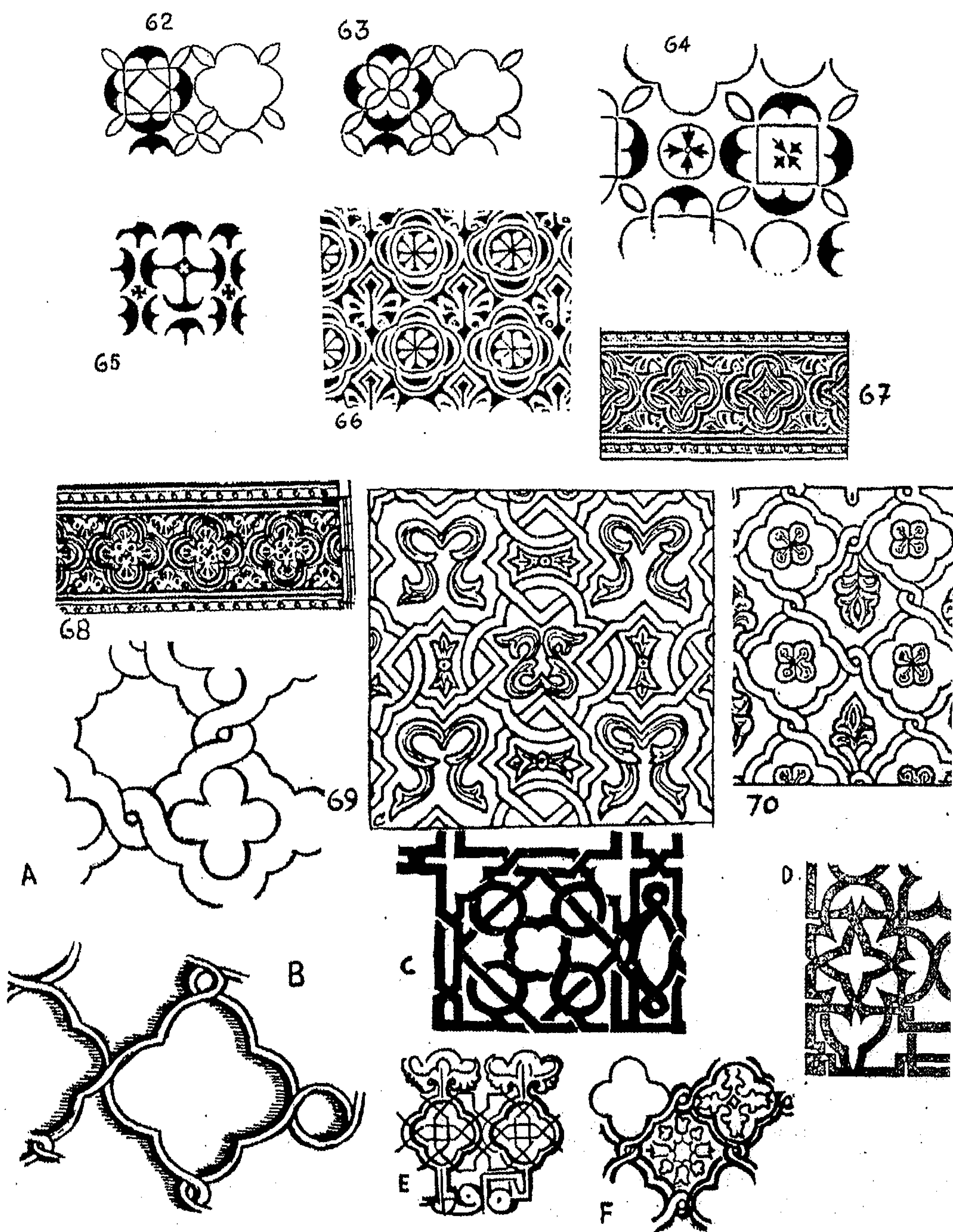
التابلوه الرابع (ص98).



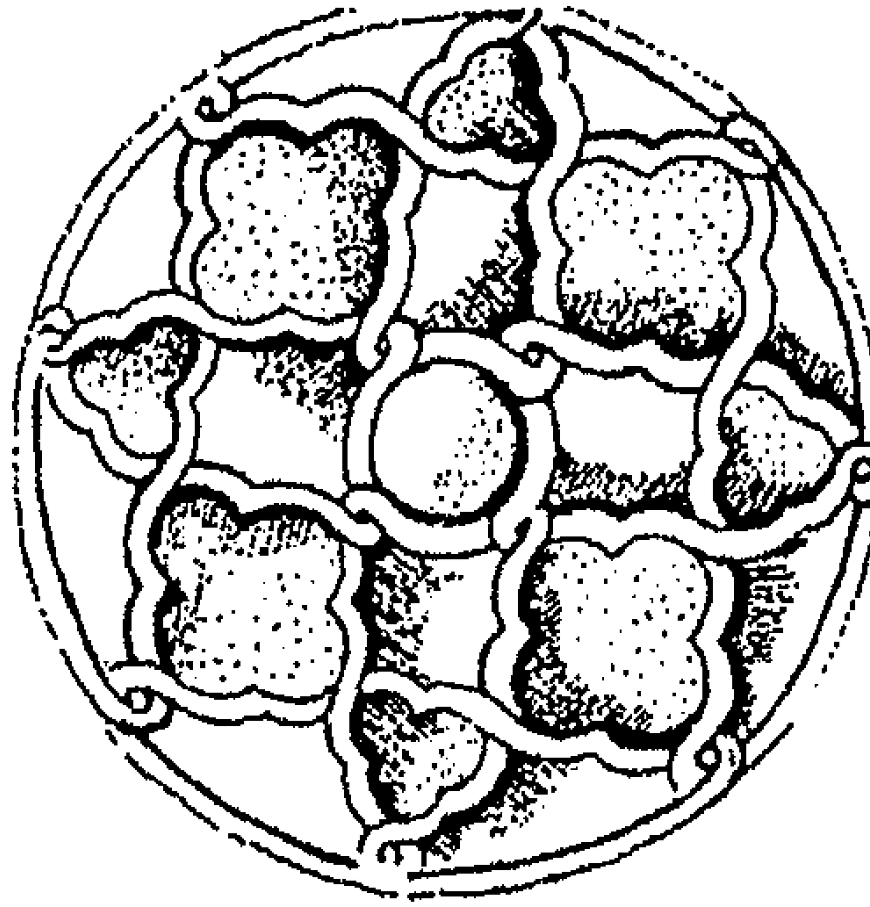
التابلوه الرابع (ص101).



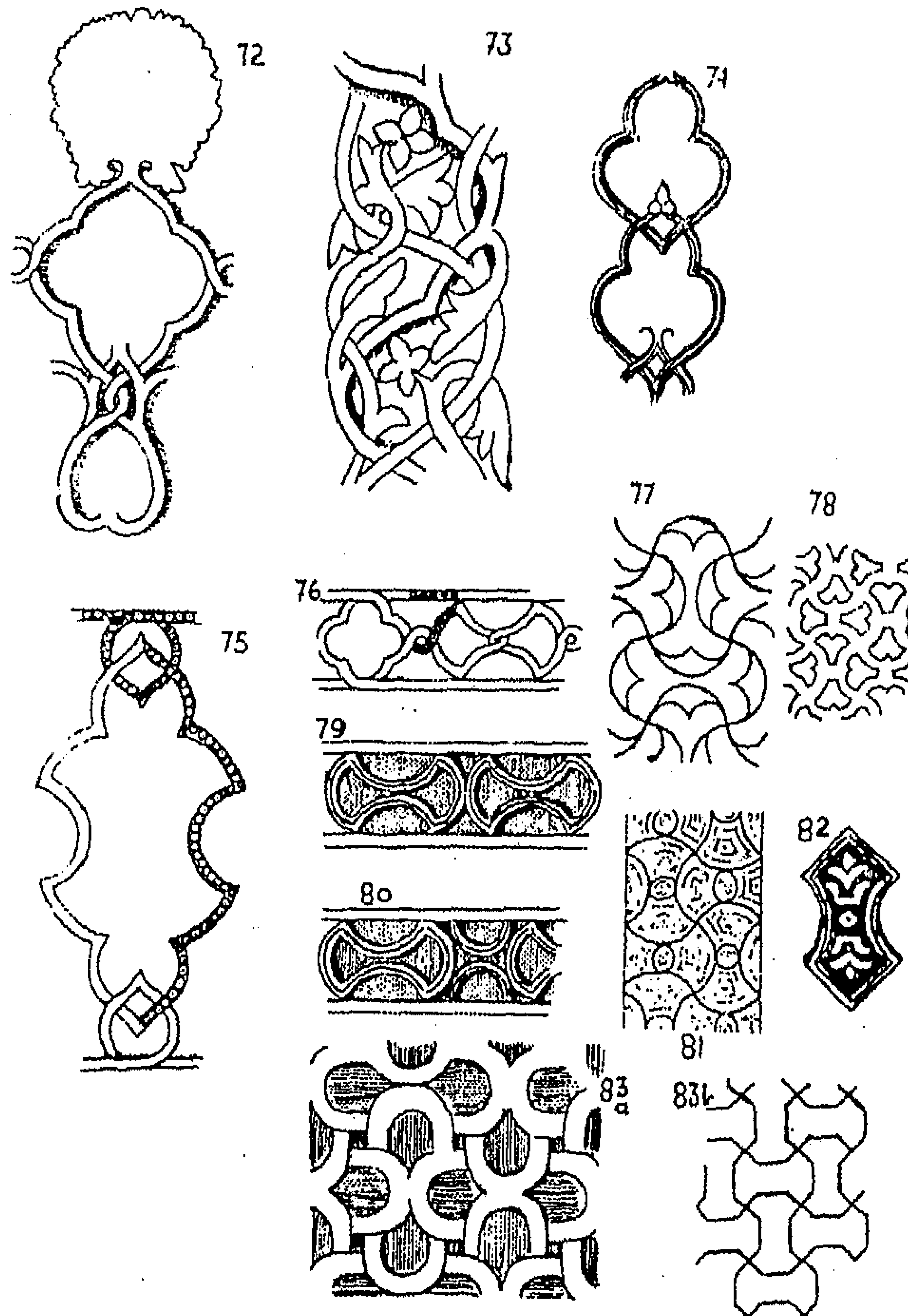
التابلوه الخامس (ص104).



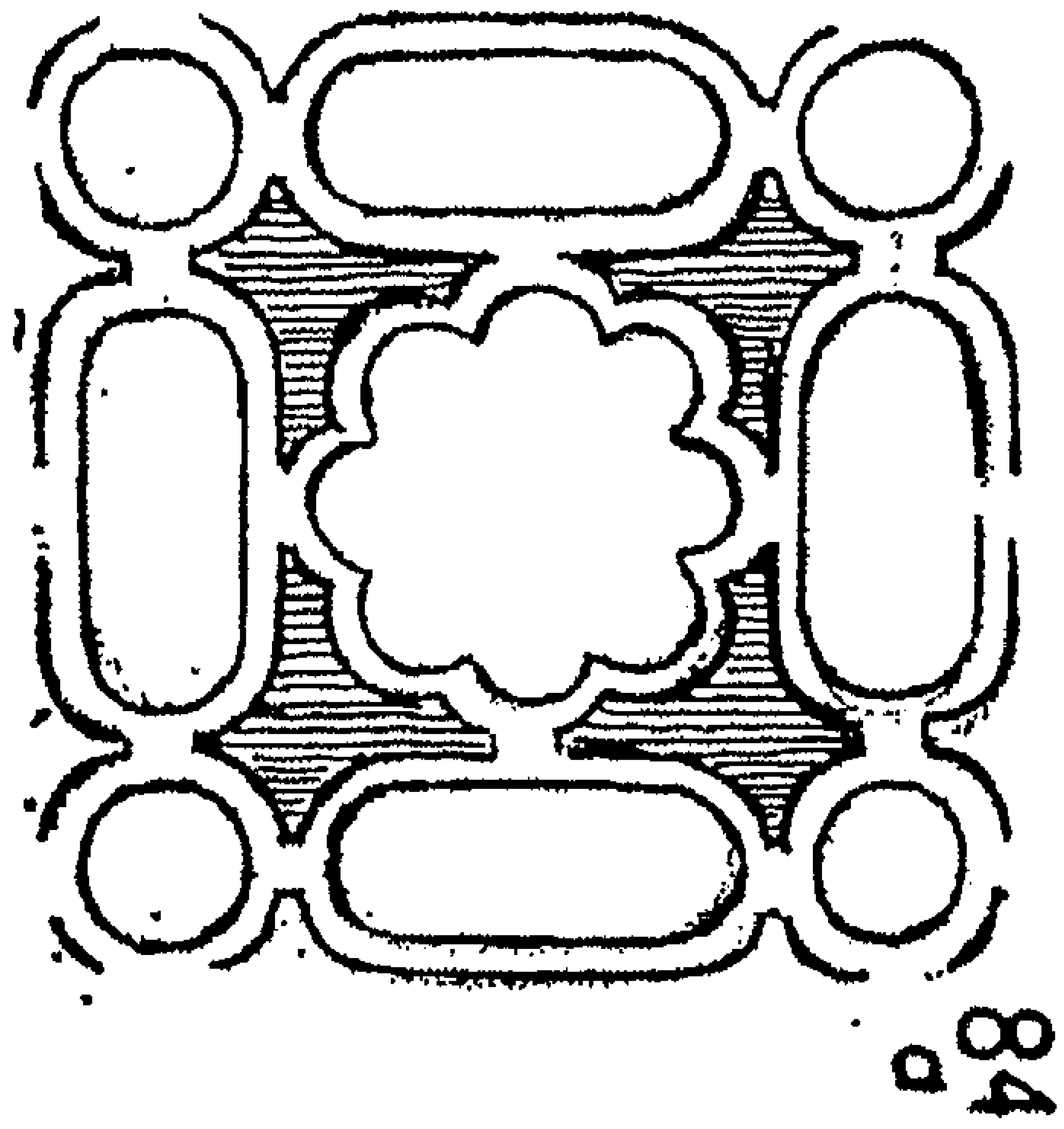
التابلوه الخامس (ص106).

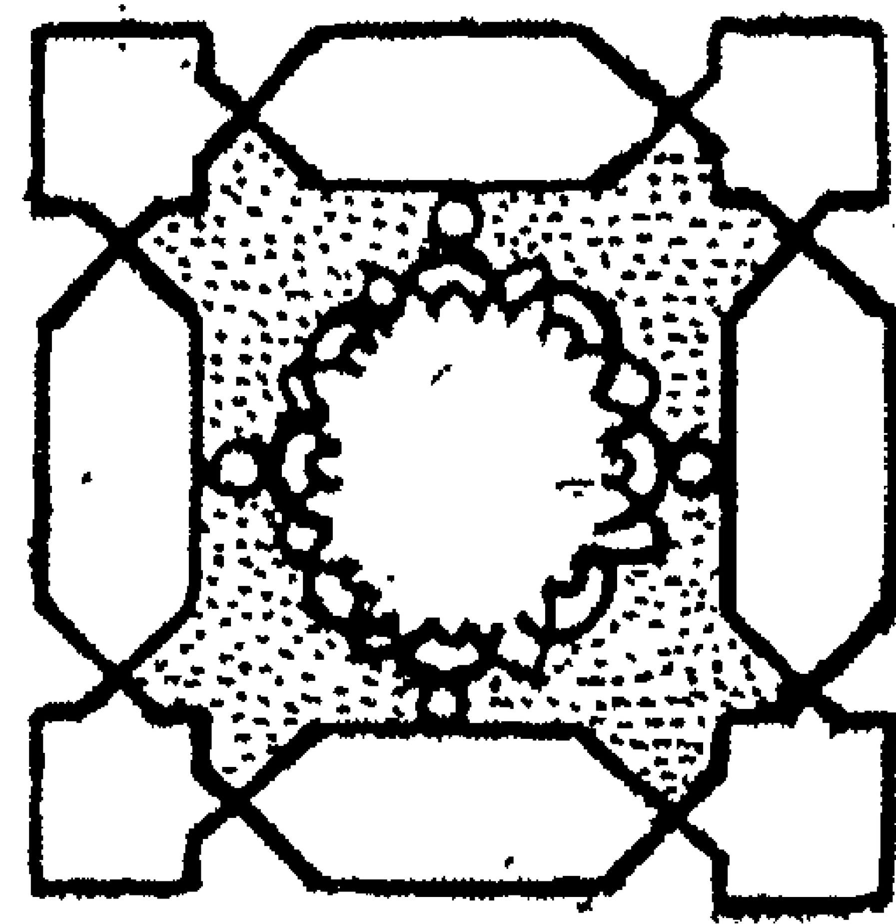


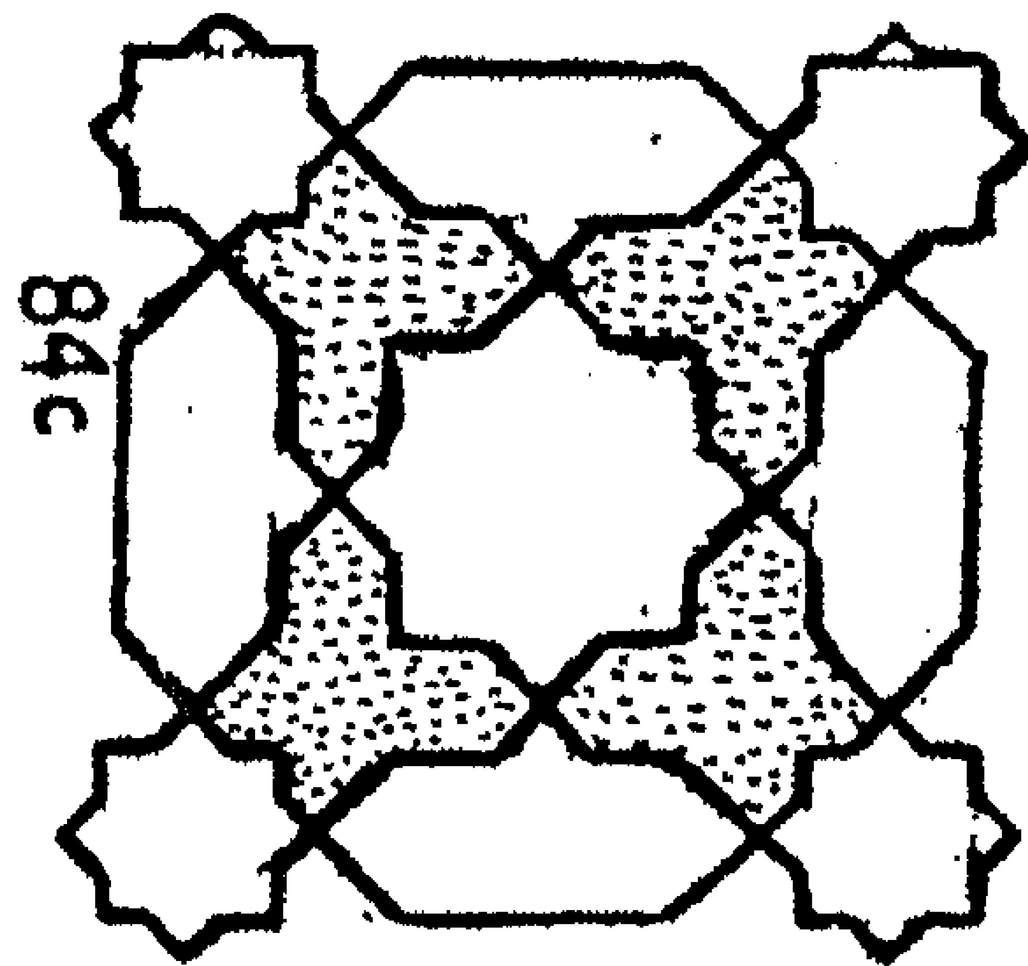
شكل 71 ص107

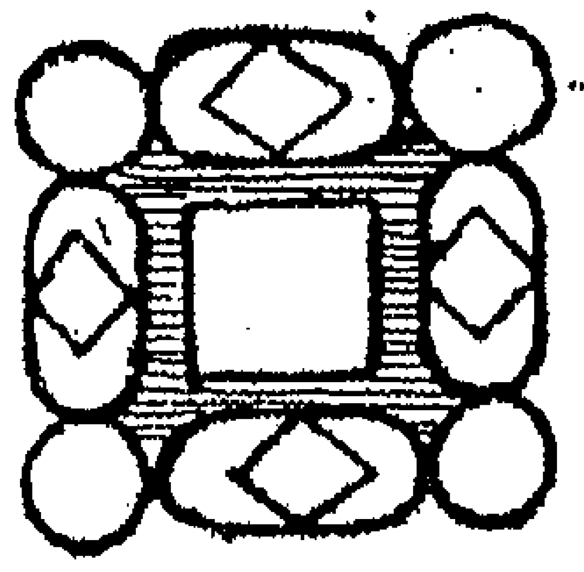


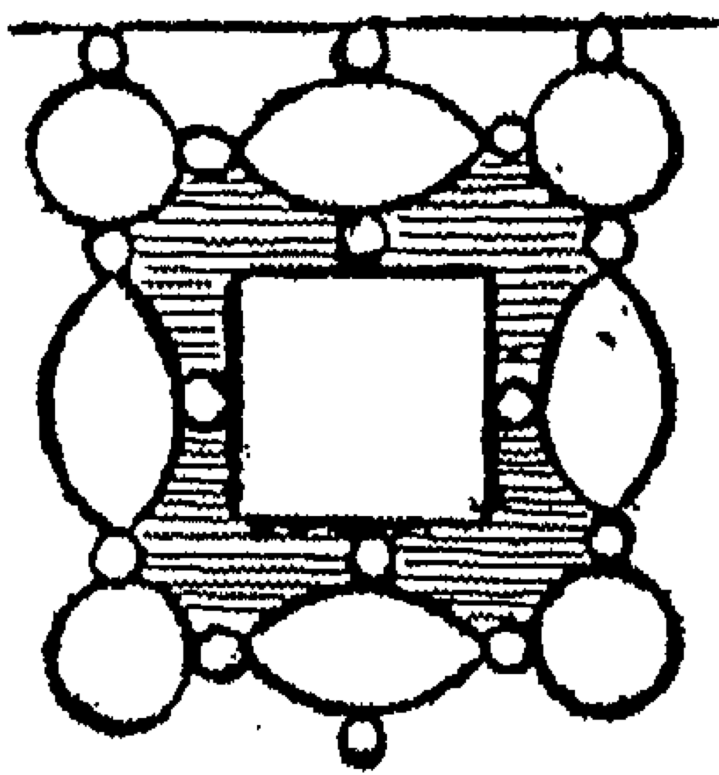
التابلوه السادس (ص109) .

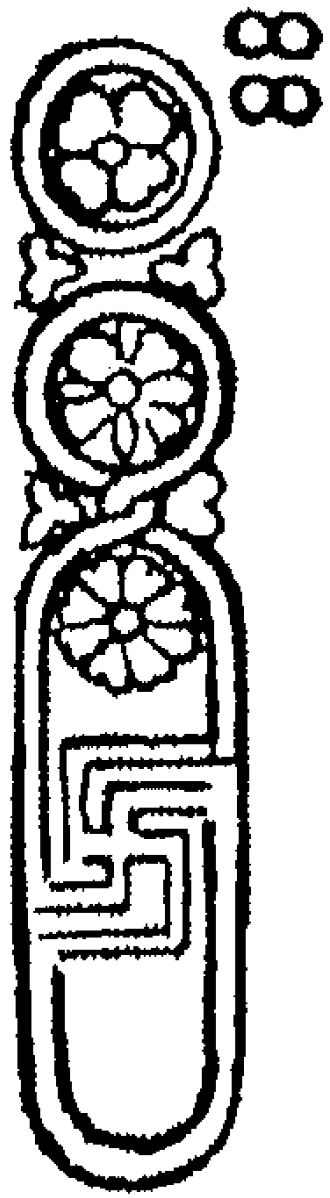


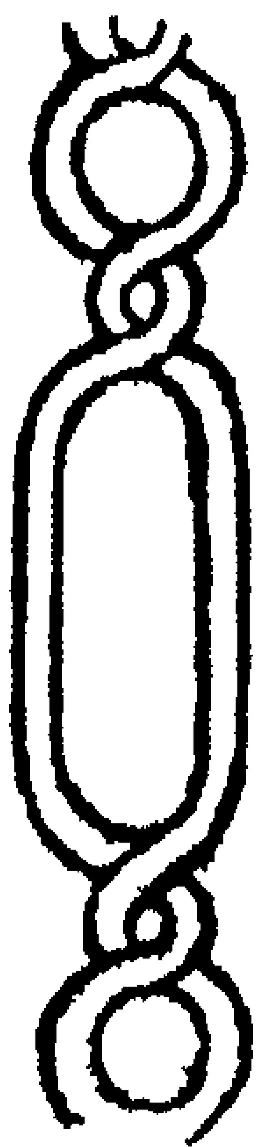




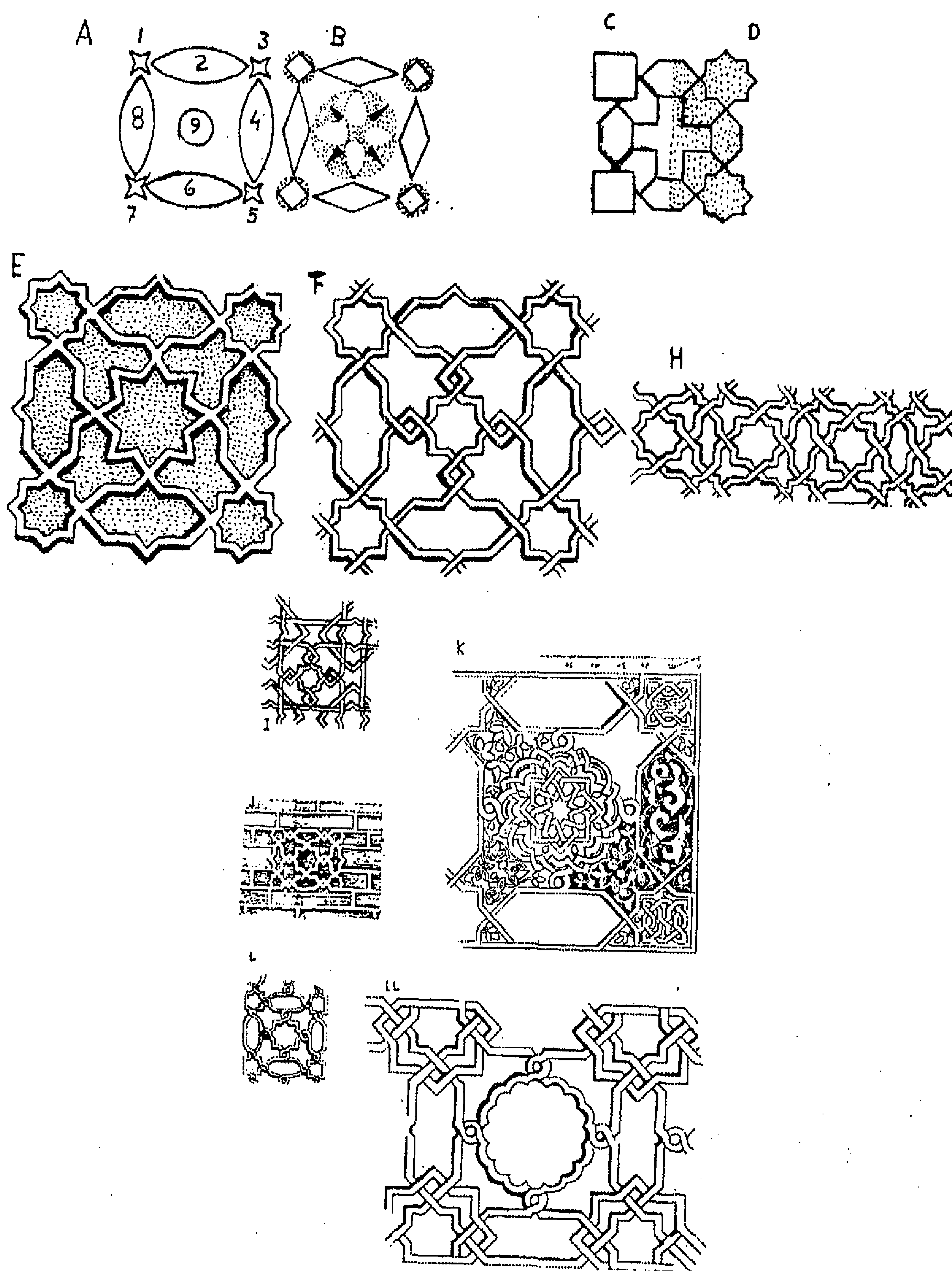




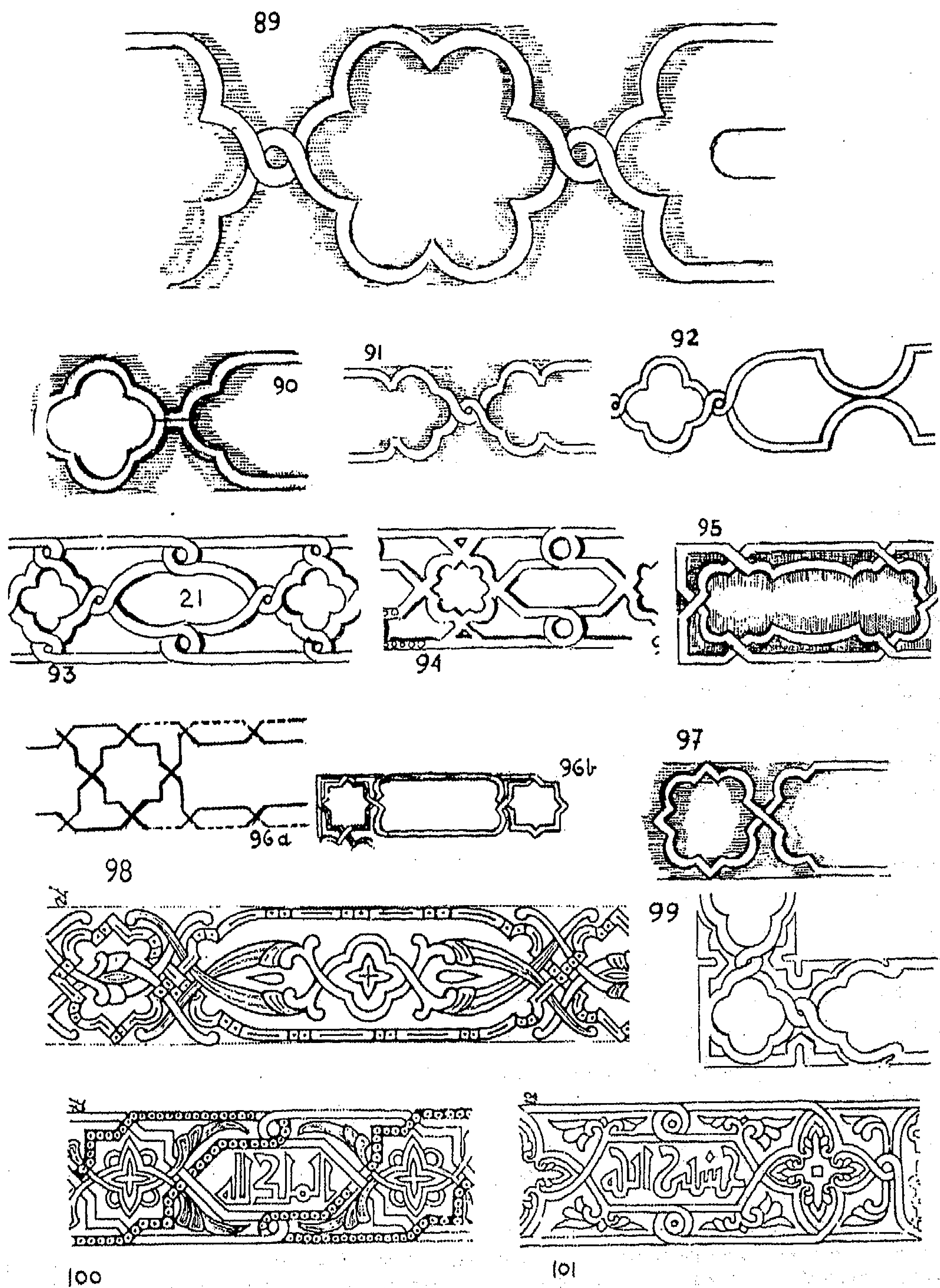




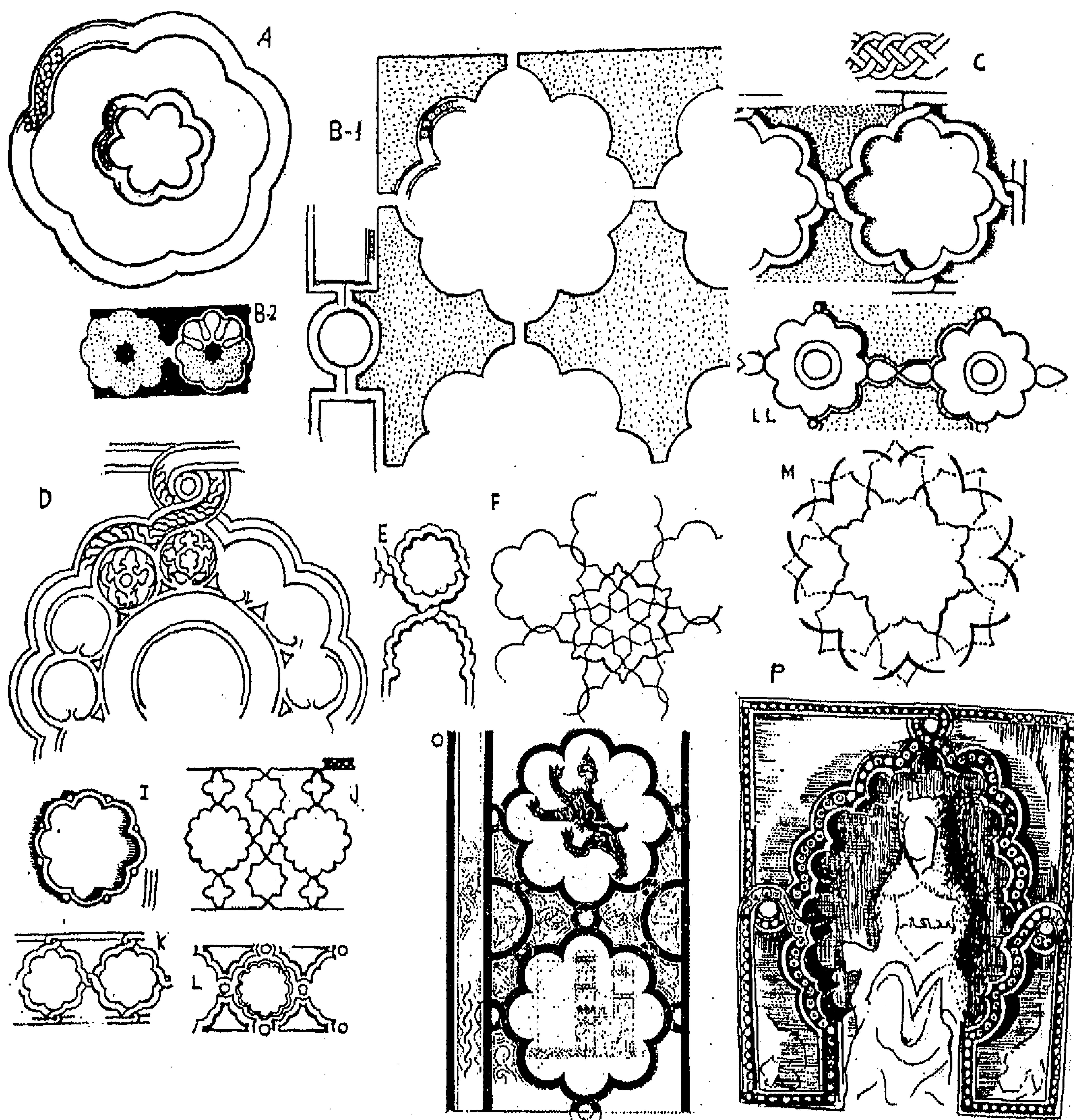
التابلوه السابع (ص111).



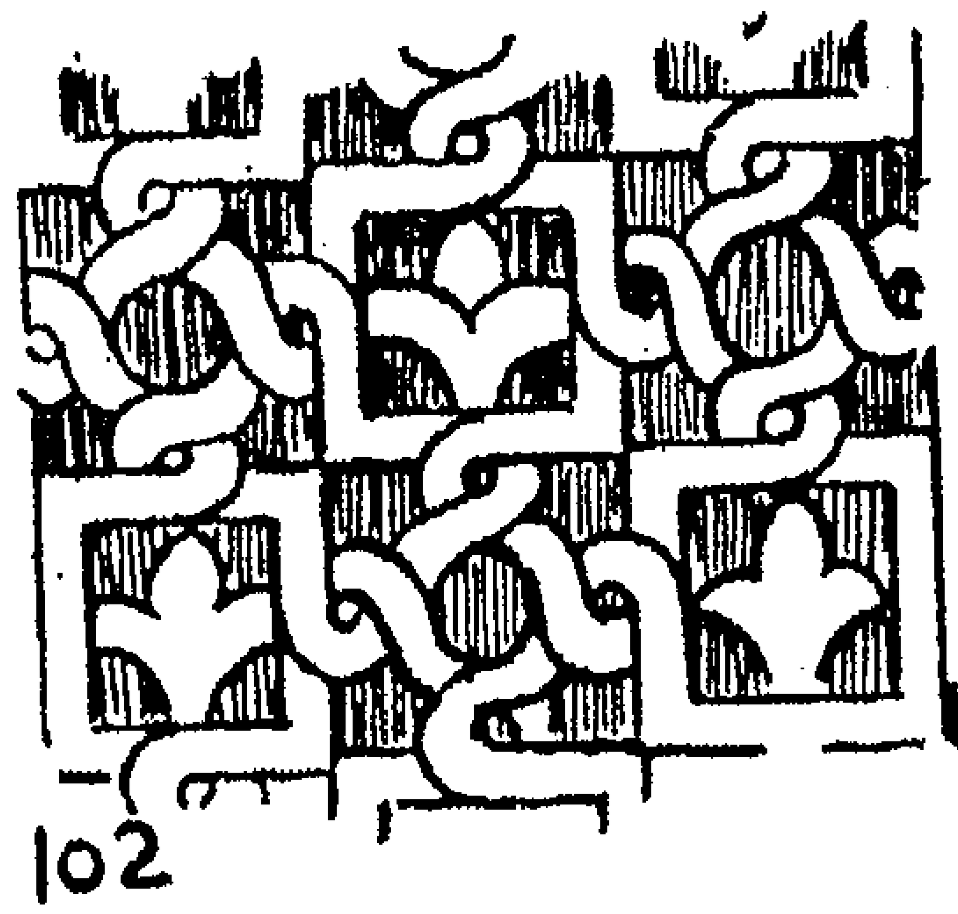
التابلوه السابع (ص113) .



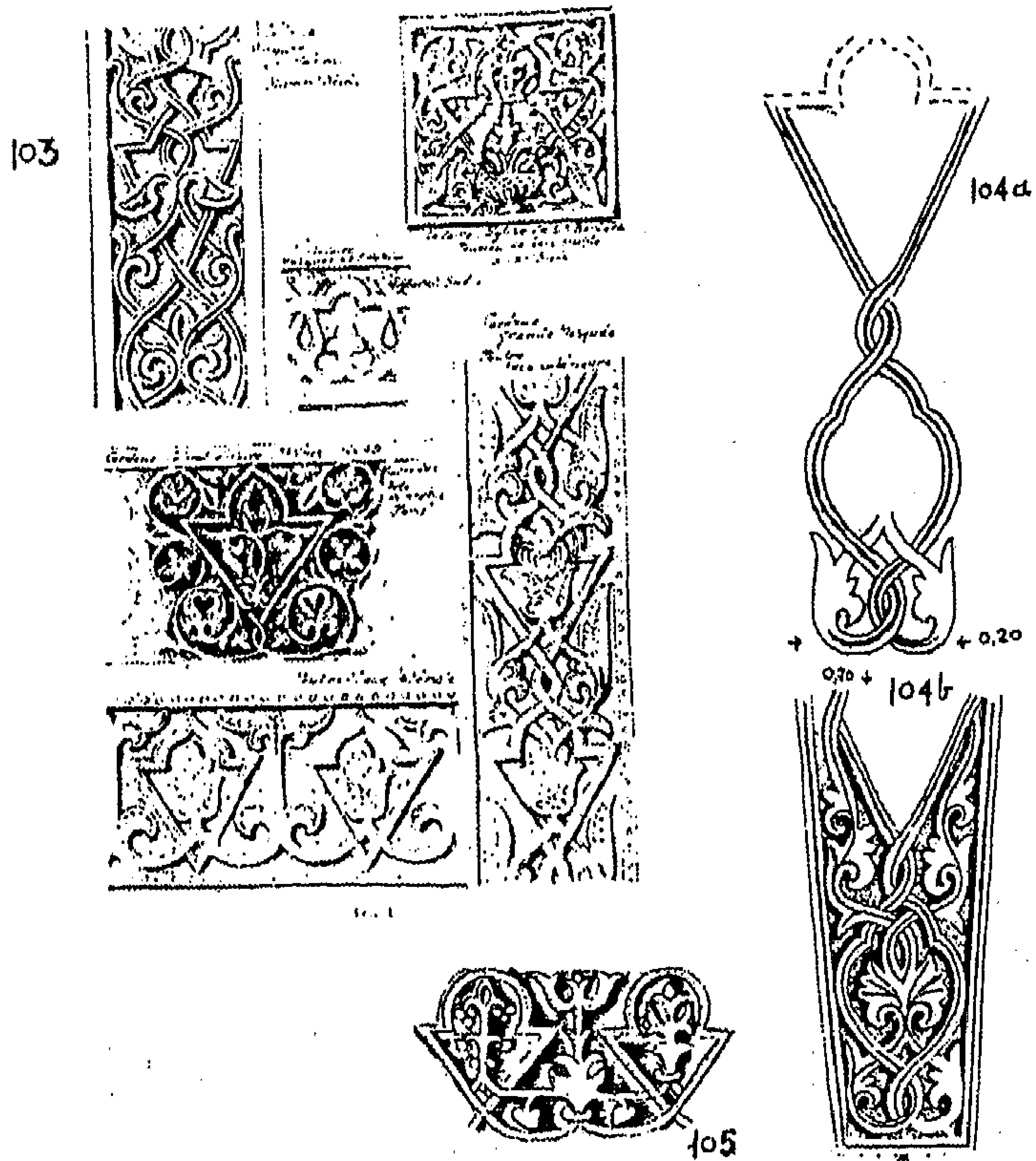
التابلوه الثامن (ص117).



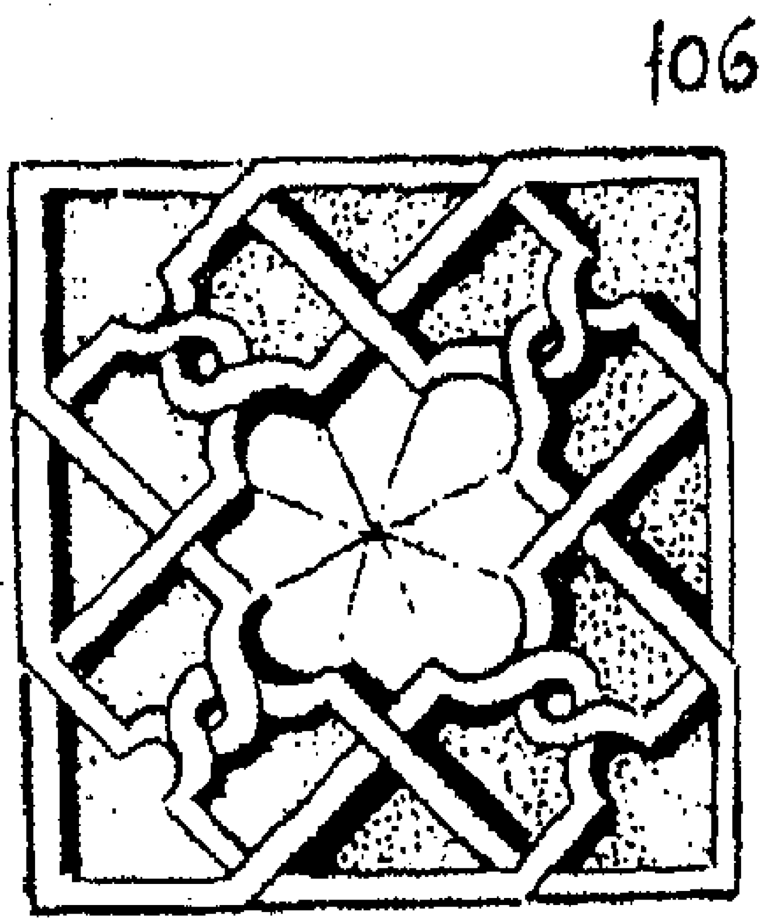
التابلوه التاسع (ص121).

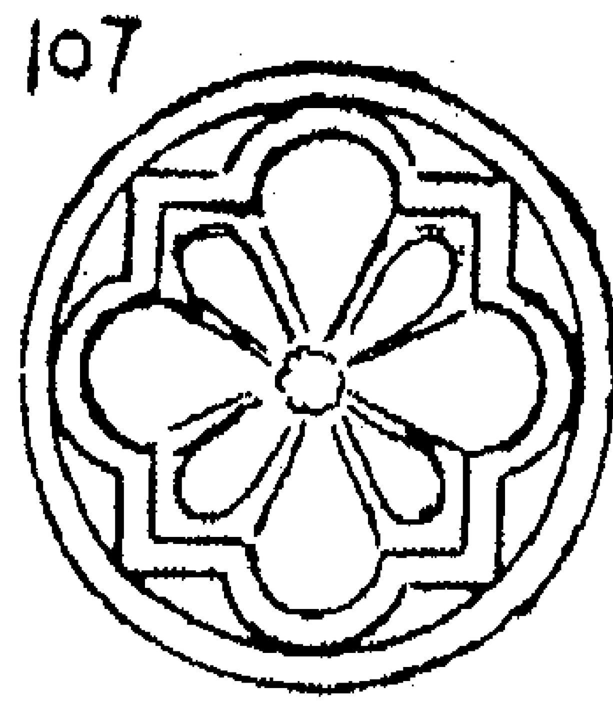


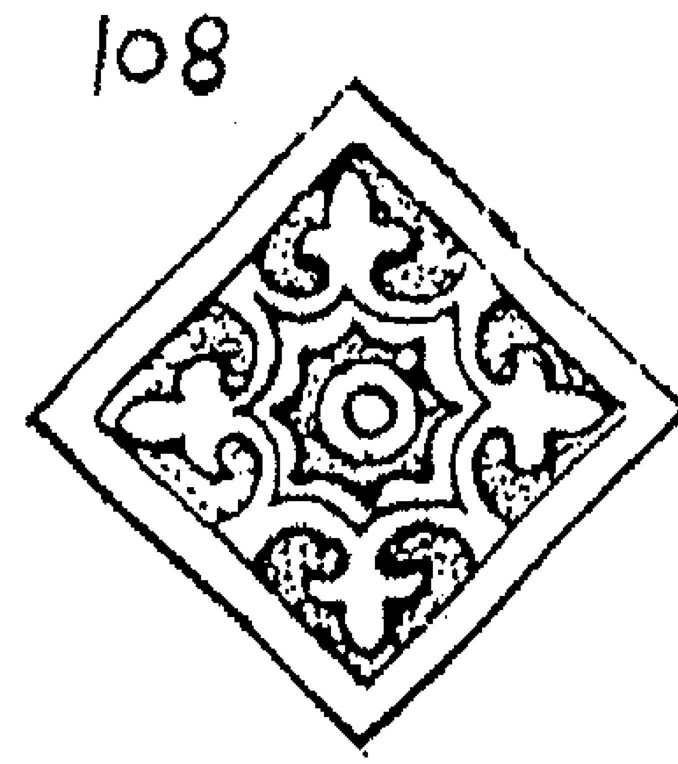
شكل 102 ص122

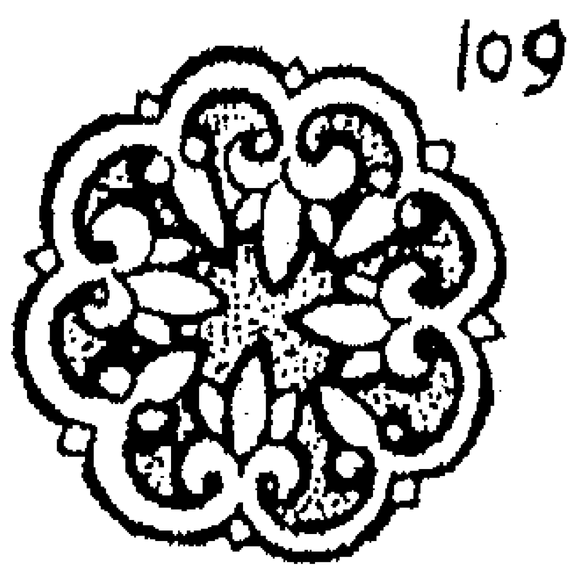


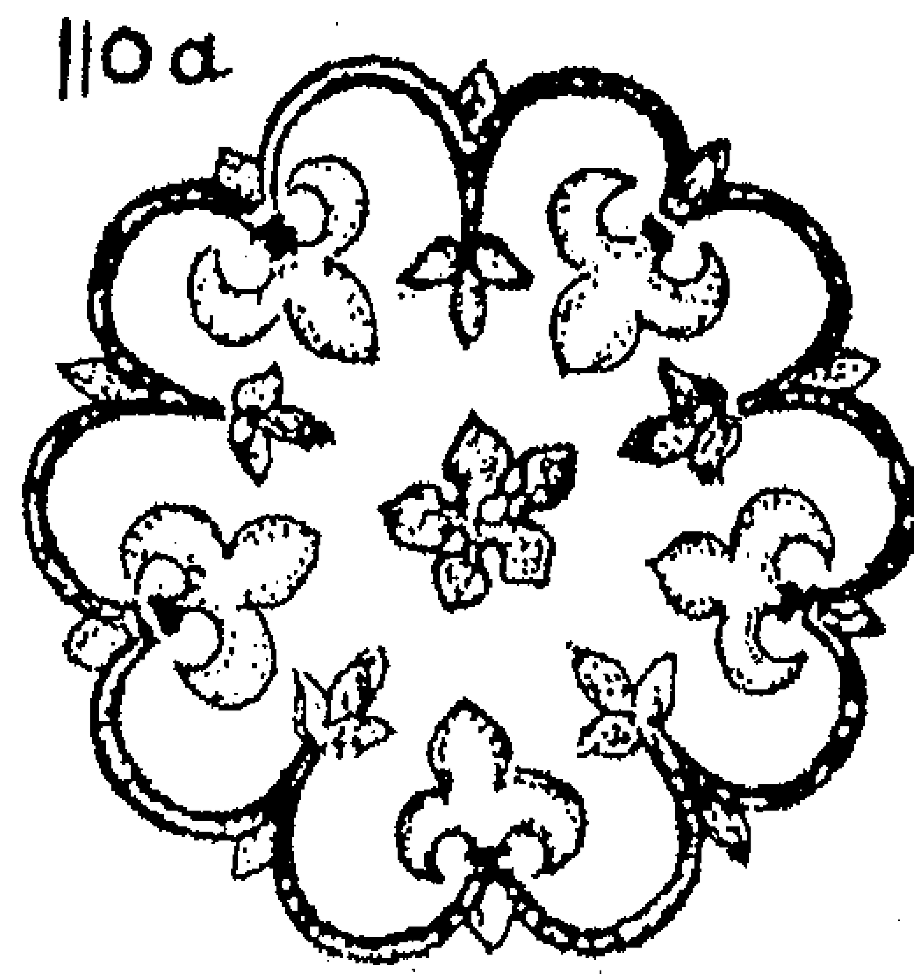
التابلوه العاشر (ص123).

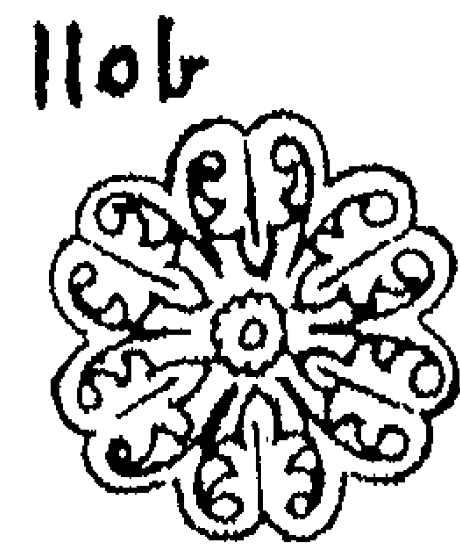




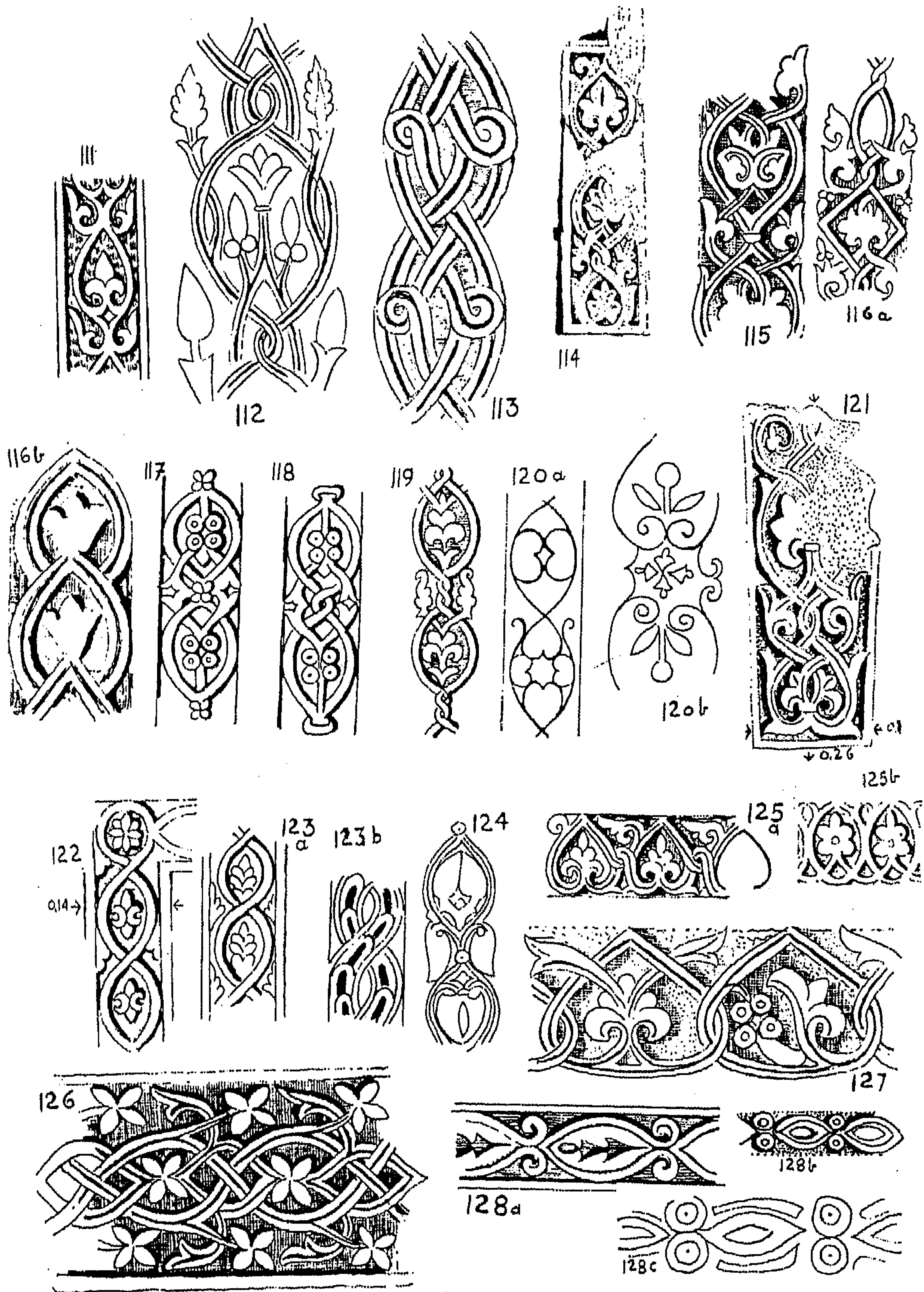




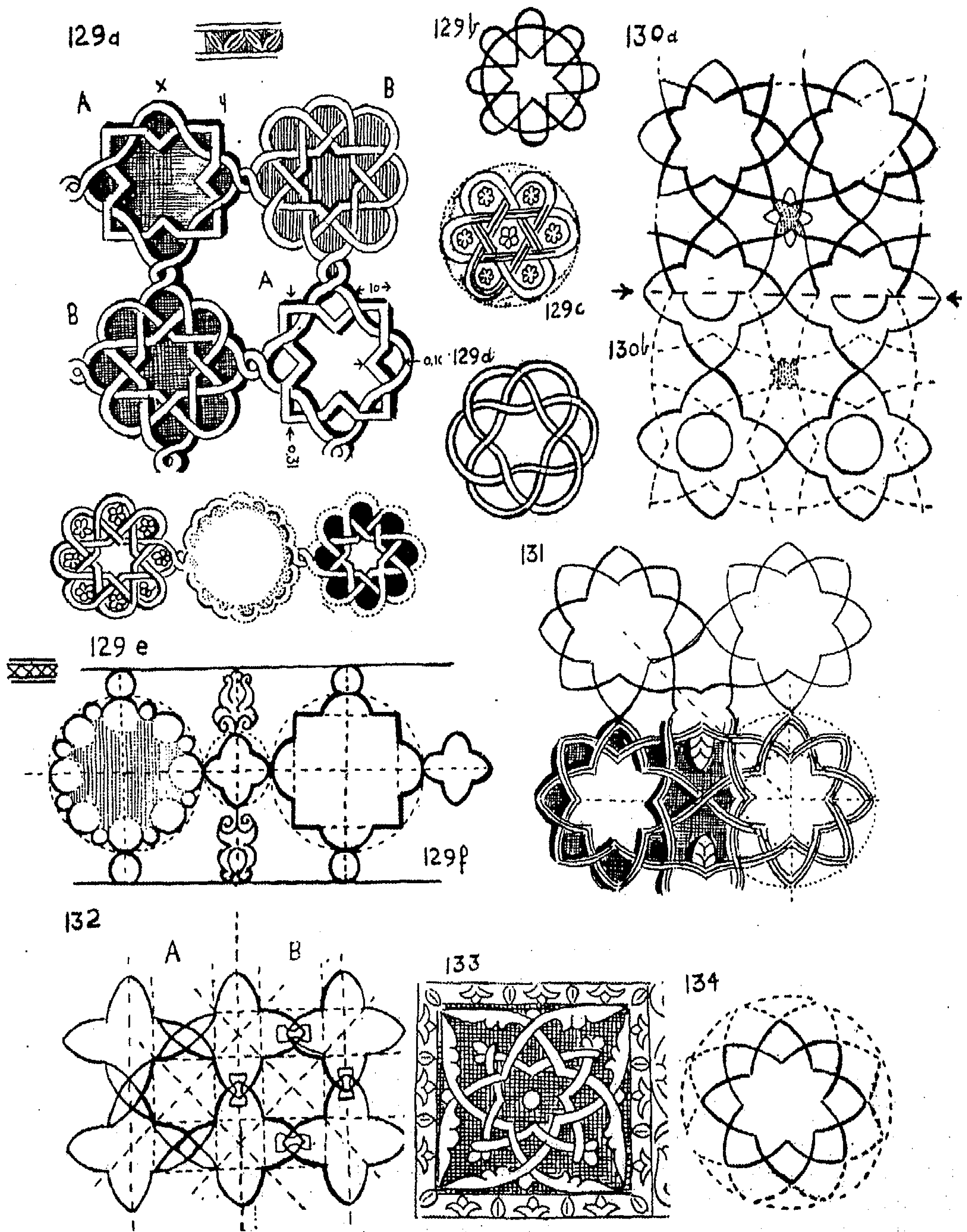




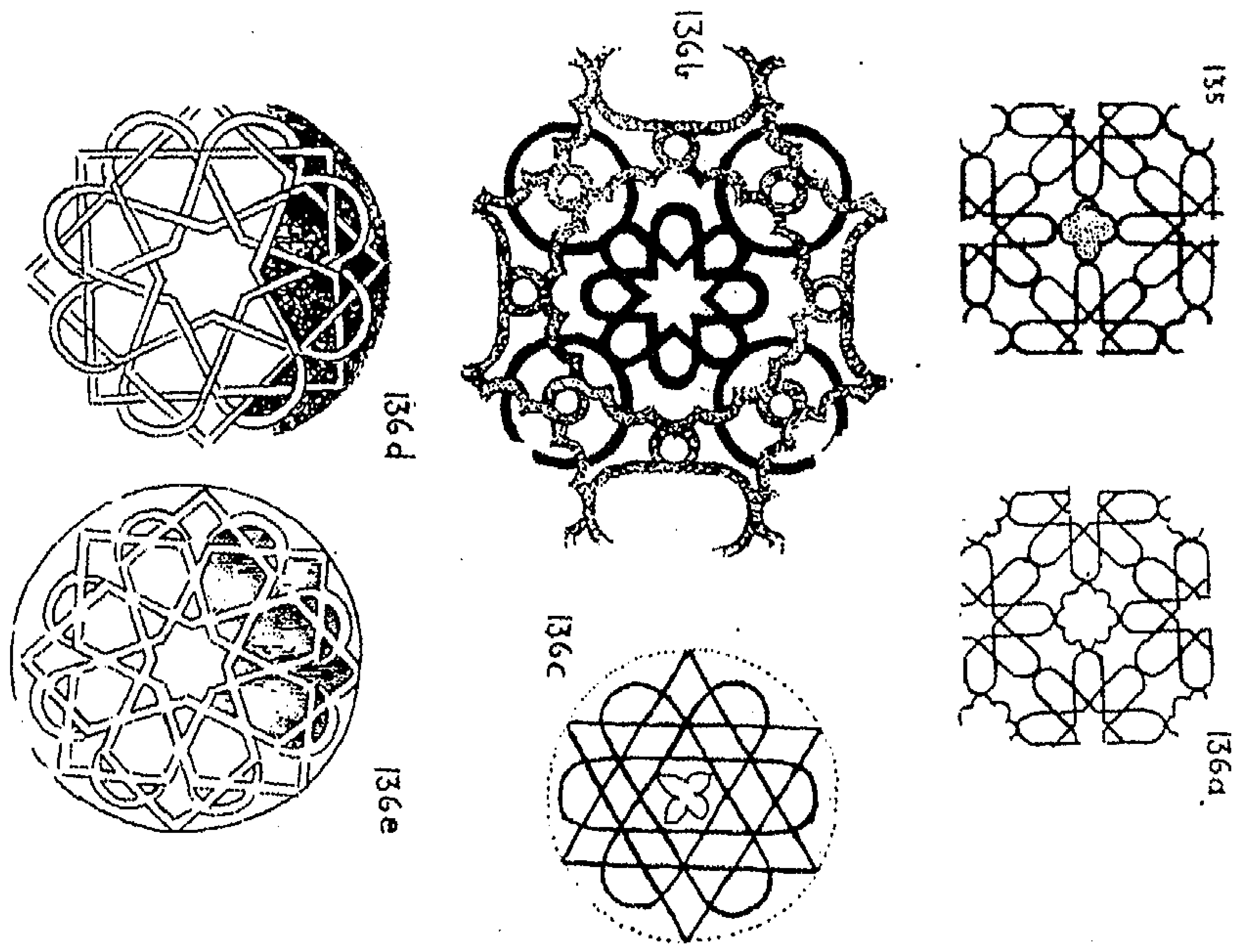
التابلوه الحادي عشر (ص124).



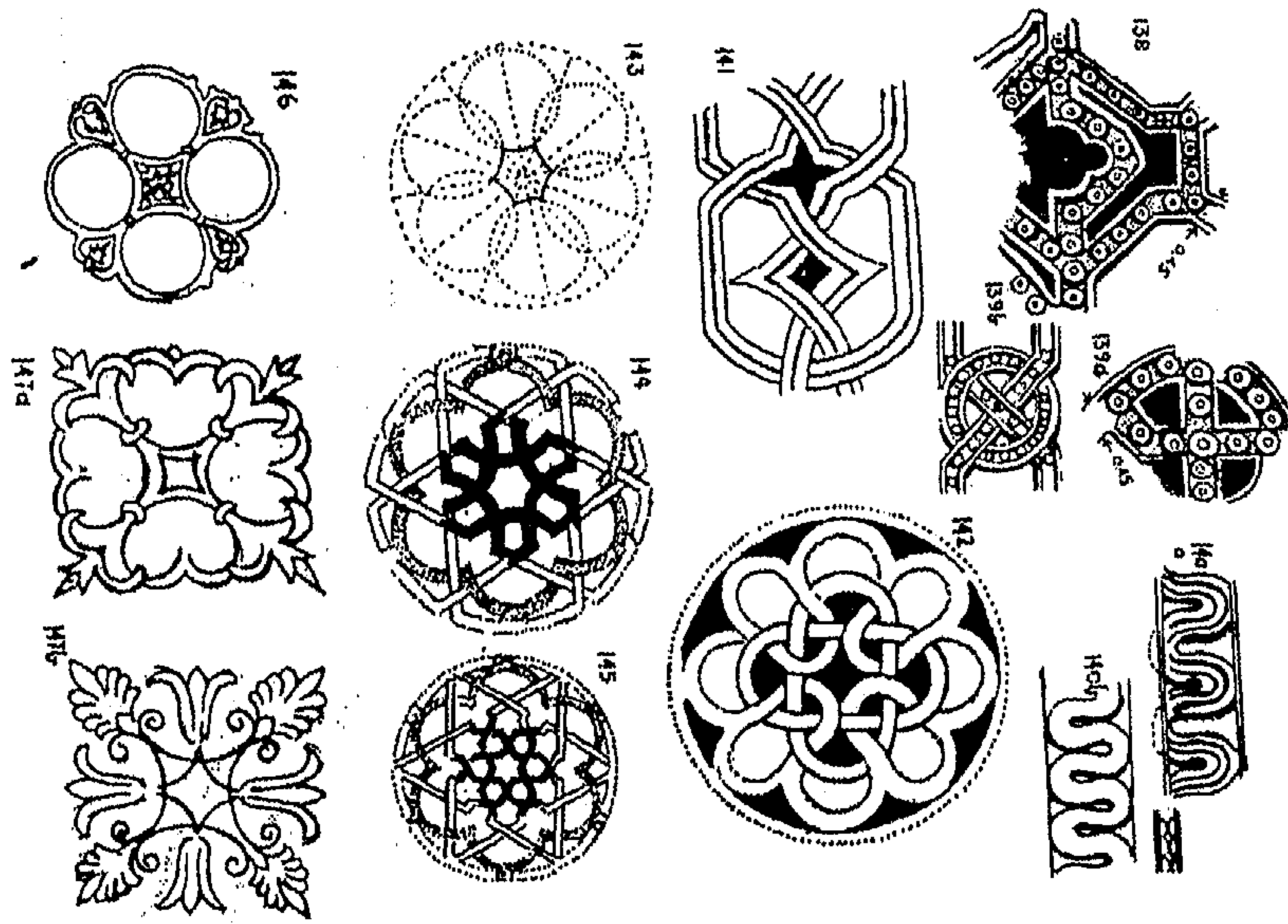
التابلوه الثاني عشر (ص126).



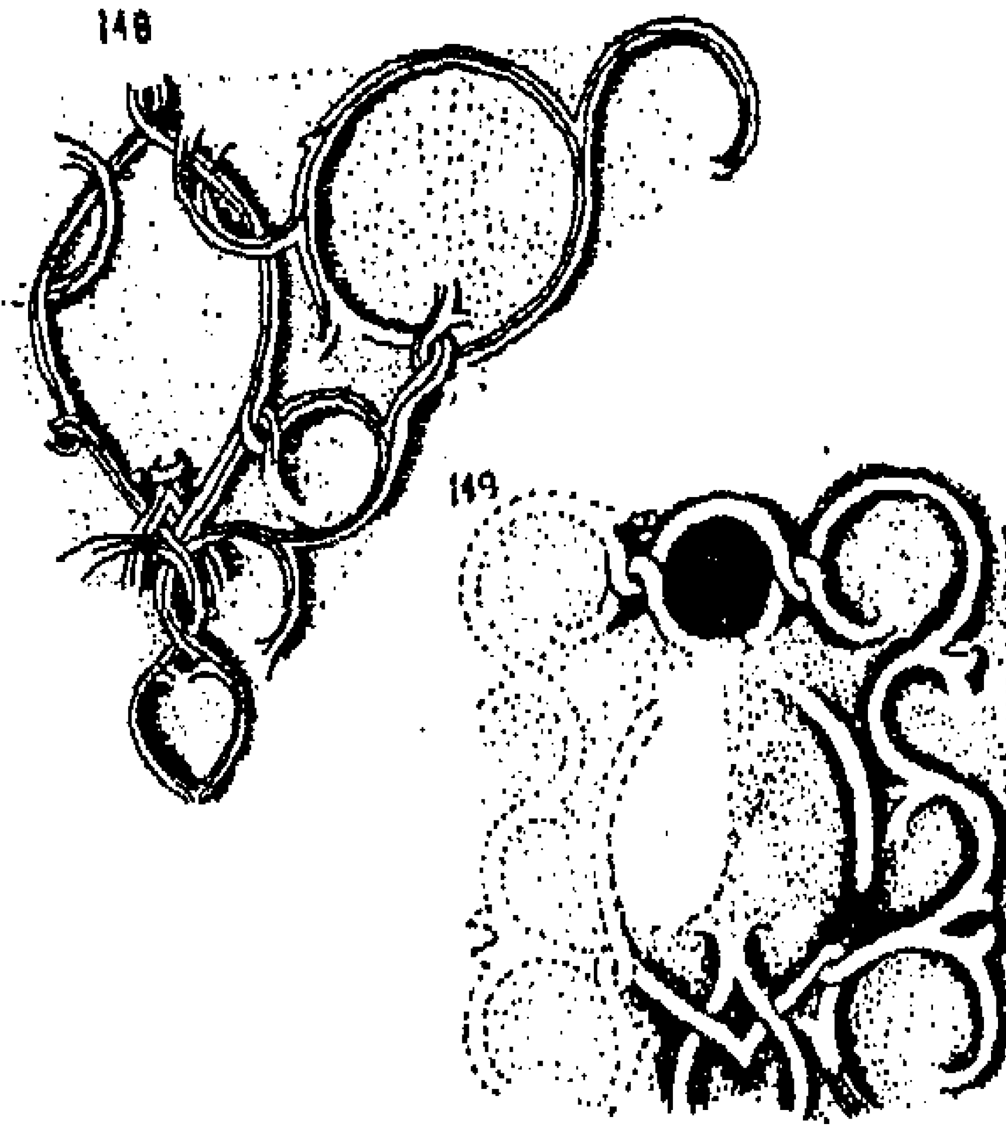
التابلوه الثالث عشر (ص131).



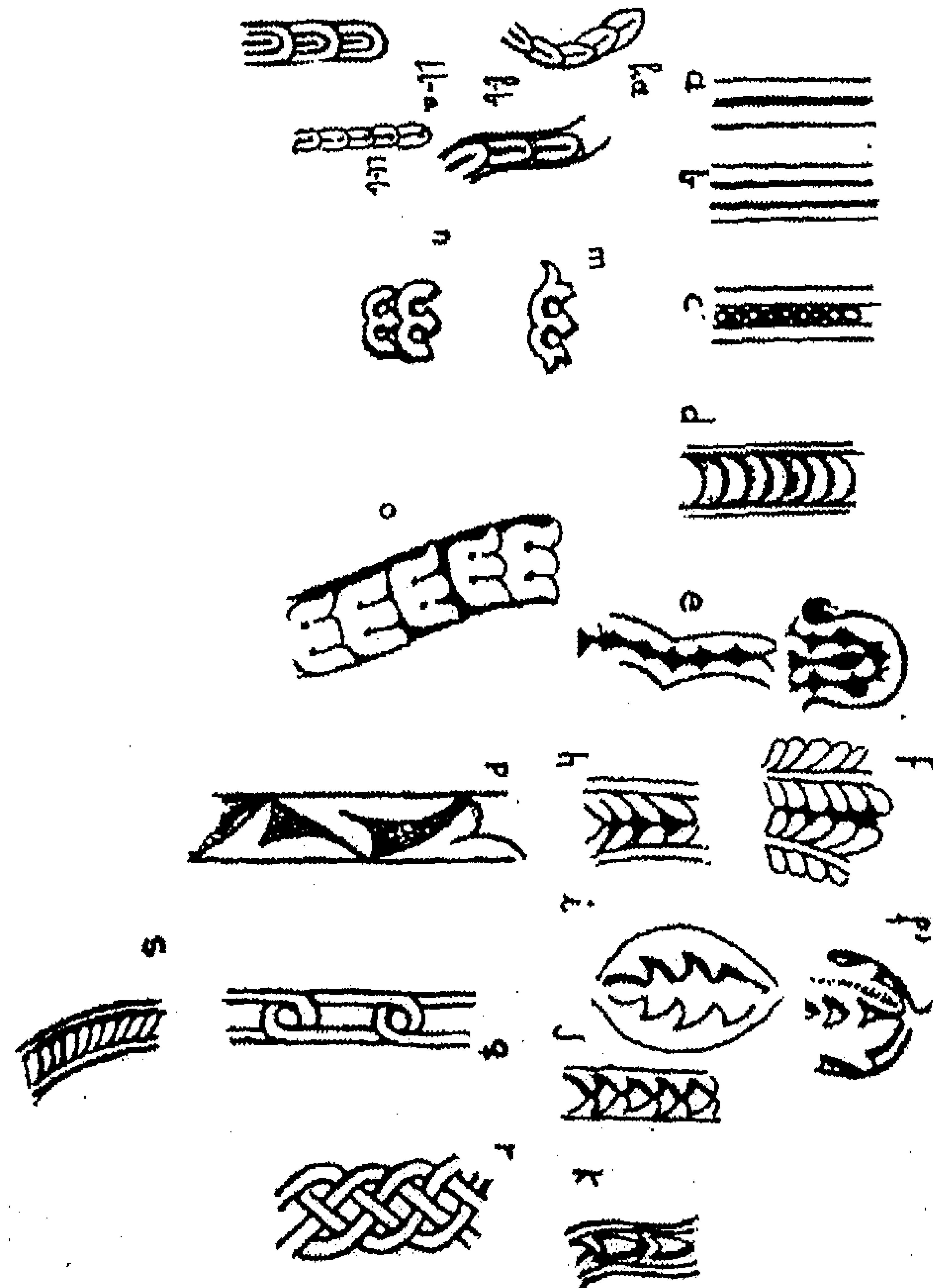
التابلوه الثالث عشر (ص132).



التابلوه الرابع عشر (ص135).



التابلوه الخامس عشر (ص136).



التابلوه السادس عشر (ص139).

الفصل الثالث

الأسقف الإسلامية فى الأندلس

LAS TECHUMBRES HISPANOMUSULMANAS

أصولها وتطوّرها

ORIGEN y EVOLUCION

1- القباب ذات الأضلاع المتعامدة فى عصر الخلافة :

Las Cubiertas De Nervios Cruzados Califales

رأينا فى الفصول السابقة أن الفترة الخاصة بتكوين ملامح الفن الإسلامى فى الأندلس شهدت بقاء أنماط زخرفية قديمة . غير أن هذه الأنماط قد تعرضت لتحويرات ضعيفة أو قوية فى الفن الإسلامى سواء فى المشرق أو المغرب .

ففى المشرق نجد أن المهندس المعمارىّ الذى يقيم مبنى ذا تخطيط مركزى فإنه يتصرف مثل مهندس روما وبيزنطة : أى أن التوازن والانسجام والتماثل كلها تتم من خلال تنفيذ أشكال نجمية ثمانية الأطراف فى ذلك المخطط.

وهذه القواعد ليست من بنات عمليات قمنا بها على هذه المبانى ، فهى تصل إلينا مسبقا من خلال رسومات محددة للغاية : مثل مبانى عصر النهضة ذات المخططات المركزية والتى خططّها العبقرى ليوناردو دافنش وهو فنان تأسست معارفه من خلال تعمقّه فى المصادر الكلاسيكية [لوحة مجمعة شكل1] **(341)**، وحتى يستطيع ليوناردو أن يصل إلى مخطط معبد ما فإنه يقوم بوضع بعض الخطوط التى تؤدى إلى وجود نواة مركزية نجمية عندما تتقاطع مع بعضها البعض ، هذه النجمة الثمانية يوجد بها

شكل مثمن أيضا ، وإذا ما قمنا بمد خطوط الشكل النجمى نصل إلى شكل ثمانى آخر وكذلك نجمة ثمانية شبيهة بالسابقة ، وخلاصة القول أن ليوناردو لجأ إلى استخدام أنماط قديمة وبيزنطية عندما قام بتخطيط المبانى ذات التصميم الثمانى الإضلاع ، وهى أنماط أفاد منها كثيرا الفن الإسلامى فى الأندلس وأعطاها أهمية كبرى ، وما قام به ذلك العبقرى الفلورنسى هو أنه لكى تتميز مبانيه بالمنطقية الإنشائية والجمالية قام باستخدام نمط تخطيطى استقاه من القديم ، كما أن النمط الموجود تحت رقم **10** والمأخوذ عن ليوناردو يمكن أن يؤدى إلى أنماط أخرى لها تخطيط معمارى مشابه ، وكل هذه الأنماط [الأشكال**6,5,4,3,1**] تنبثق من الشكل **2** الذى يعتبر الوحدة الأساسية الكلاسيكية التى تقوم عليها باقى التكوينات الهندسية الإسلامية فى الأندلس.

ورأى تورّس بالباس ، اعتمادا على الأشكال التى أدرناها لليوناردو ، أن ذلك الفنان الفلورنسي كان يعرف القباب القرطبية الخلافية ذات الأضلاع من خلال إحدى الشخصيات الأسبانية **(343)**، غير أن واقع الأمر ، كما تشير إلى ذلك الدلائل ، أن ليوناردو قد استلهم الفن القديم بشكل مباشر وقام بتكوين مخططاته دون النظر فى نقل تلك الخطوط ذات الأشكال النجمية إلى القباب الخاصة بالمعابد التى ترجع إلى عصر النهضة ، وبالتالى لا نرى أية علاقة بين دافنش وبين الفن الإسلامى فى الأندلس خلال عصر الخلافة فى قرطبة.

ورغم أن المهندس ميشيل ايكوشار **Michel Ecochar** لم يعرف المخططات التى تحدثنا عنها والخاصة بليوناردو دافنشى ، فإنه عندما تحدث عن قبة الصخرة فى القدس أشار إلى وجود توازى بين المخططات الأولية للمساجد العربية ومخططات دور العبادة البيزنطية ، وعلى ذلك فهذا المهندس يرى أن مسجد الصخرة وكنيسة سان فيتال دى رافينا **S.Vital de Ravena** يشتركان فى الأبعاد والمخطط النجمى لتصميم كل منهما [لوحة مجمعة **1** - شكل **9**].

وما يبرهن على أن ليوناردو كان ينهل من المصادر القديمة هو مخطط كنيسة سان فيتال دى رافينا . ومن جهة أخرى فإن أشكال مخطط المبانى الليّوناردية ومخطط كنيسة سان فيتال ترتبط كل منها بالقباب ذات الأشكال النجمية التى نراها فى التربيعات الجانبية بالمسجد الجامع بقرطبة [لوحة مجمعة **1** شكل **8**] وهى قباب تنبثق عنها ، كما نعرف ، الرقّاب الأرغنية **Aragoneses** التى ترجع إلى النصف الأول من القرن

السادس عشر وسوف تلعب الأشكال النجمية المثمنة الأطراف والموضوعة فى أشكال مثمنة دورا حاسما فى تطوّر تشبيكات قصر الحمراء كما نراها فى كثير من الأعمال المدجّنة مثل ما هو موجود فى صالة الاجتماعات الكائنة بدير سيخينا **Sigena.**

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار المسافات الطبيعية فى دائرتى الزمان والمكان فإن مخطط كنيسة سان فيتال دى رافنيا ظل مستخدما فى المبانى الإسلامية أو ذات الصلة بالإسلامية ولها مخطط مثمّن . ومثال ذلك برج نويبا **Torre Nueva** – المدجّن فى سرقسطة **Zaragoza** [لوحة مجمعة **1** شكل **10b**] والجديد فيه هو أن الشكل الخارجى له مكون من ستة عشر طرفا.

وقد استخرجنا من الشكل **10a** الخاص بليوناردو النمط الثانى وهو نمط سوف يعطى مشروعية كلاسيكية لمخططات ذلك الفلورنسى العظيم، وذلك لأنها كانت مستخدمة فى العمارة الرومانية والبيزنطية ، ومثال ذلك دار العبادة بيا إيرابولس **Villa Hierapolis**، [شكل ١٢] **(344).**

يمكن أن يكون النمط رقم **11** كنموذج لقباب صغيرة من المقربصات الأندلسية الإسلامية التى تعود إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر [لوحة م . **4** شكل **22**] وإذا ما أخذ دافنشى بأيدينا فسوف نلمح المزيد من العناصر الكلاسيكية التى توجد فى القباب المضلعة التى تعود لعصر الخلافة القرطبية فالشكل رقم **10a** بما فيه من نجمتين ومثمنين يعتبر نموذجا للقبة ذات الطابع الخلافى والمقامة فى غرفة المقدسات في سان بابلو فى قرطبة **Sacristia de San Palbo** وهى عمل مدجّن قد يكون تقليدا لمنشآت خلافية زالت من الوجود ، والشىء المثير هو أن النمط ذا النجمتين المتراكبتين كان بمثابة الوحدة الأساسية لتطوير إحدى التشبيكات فى الوزرة المزججة بصالون قمارش بقصر الحمراء.

وفيما يتعلق بمخطط مسجد قبة الصخرة [لوحة م. **1** – شكل **9,7**]، الذى يعتبر فى حقيقة الأمر بمثابة محصلة تداخل مربعين ، فقد حدث تطبيق جديد لها فى القبة القائمة على التربيعة الوسطى بالمسجد الجامع بقرطبة [لوحة م. 2 شكل **13**].

وتعتبر القبة المضلعة الموجودة فى كنيسة ببابيثيوسا **Villaviciosa** بنفس المسجد و التى تكررت فى مسجد كريستو دى لوث فى طليطلة تنويعة أخرى للقباب الجانبية

لمحراب مسجد قرطبة ، وتكمن أصالتها فى المخطط إذ تكاد تكون مستطيلة وكذلك فى نقطة تلاقى ثلاثة أضلاع مرة واحدة [لوحة م **2** شكل **14**] **(345)**.

يمكننا أن نستنتج مما سبق أن الأنماط القديمة المستخدمة فى مخططات المبانى القديمة ظلت سارية المفعول فى المبانى التى أنشئت خلال العصور الأولى للعهد الإسلامى ، غير أن تلك الأنماط لم تكن قاصرة على استخدام المهندسين فقط إذ نرى أن الشكل النجمى ذا الأطراف الثمانية والموضوع فى إطار شكل مثمن قد استخدم فى الفن الإسلامى ، وقد أدى ذلك الشكل إلى إدخال تطور طبيعى ومنطقى فى دائرة الفن الزخرفى الذى أخذ يحتل مكانة كأنه كاستمرار لها.

وقد أدى استخدام الأنماط القديمة كمكوّنات فى الأسقف ، كما نرى فى قرطبة ، إلى أن يتسم الفن الإسلامى فى المغرب بشخصية تميزه عن نظيره فى المشرق ، وهى تجربة لن تمحى أبدا بل ستظل فى إسبانيا الإسلامية والمدجنة ، ولقد دخلت على العمارة الأندلسية آنذاك عناصر مرونة وديناميكية على درجة كبيرة من الأهمية وتركز ذلك الاتجاه الإسبانى الفريد فى جعل العمارة ميدانا رحبا للتجريب الزخرفى ومن المؤكد أن هناك خبرات مشابهة لها أثرها فى القباب ذات المقربصات بعد أن تم استيرادها من المشرق خلال الفترة بين القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، وقد كان لهذه القباب الأندلسية مدلولا خاصا ، فالكلاسيكية التى تتسم بها القباب القرطبية المضلعة قد أخذت طريقها إلى القباب ذات المقربصات فى عهد الموحدين والناصريين وأعطت لها شخصيتها المستقلة وبذلك نرى مرة أخرى كيف أن المشرق والمغرب يتباعدان ويقتربان فى لغتهما الفنية .

يمكننا أن نلاحظ الجذور القديمة لهذه القباب ذات الحجم الموشورى الصغير، والمتمثلة فى اعتمادها على الفن فى عصر الخلافة ، إن بمقولة أخرى ، على الفن القديم فى حوض البحر الأبض المتوسط ، من خلال التخطيطات التى أتى بها ليوناردو ، وتؤدى هذه المخططات إلى سلسلة من الأشكال الهندسية الصغيرة والمتنوعة والمتقنة التركيب ، ويكفى فى هذا المقام أن تتجسد وتأخذ أبعادها الثلاثة لتصبح تكوينات من المقربصات.

لنقم باختيار مثال لتلك المقربصات ألا وهو قبة المحراب وعقد فى مسجد الموحدين مسجد الكتبية" **(346)** [لوحة م. **3** شكل **18**]، وتتكرر فى إسبانيا نماذج المقربصات

ذات التأثير الكلاسيكى أو عصر الخلافة : هناك عقود المدخل الشمالى "لجنة العريف **Generalife** [لوحة م **3** شكل **20**] وهناك القباب الرابعة لقاعات الأختين **Dos Hermanas** وبنى سراج فى قصر الحمراء.

غير أن هذه الجذور الكلاسيكية لم تَخْبُ شعلتها بعد إقامة أثار ضخمة مثل قصر الحمراء ، واستمرت بفضل جهد كل من غرناطة وطليطلة فى الفن المدجّن خلال القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر . وتدليلا على ذلك نشير إلى القبة الصغيرة التى تغطى مكان الثريا فى إحدى القباب المدجنة فى كنسية سانتا ماريا دى ألايخوس **S.M.de Alaejos** [لوحة م . **3** شكل **20b**].

وهناك أمثلة أخرى أمكن رصدها فى الفن الإسلامى فى الأندلس ، وهى أمثلة تدعم الجذور الكلاسيكية لتلك الوحدات، نجد فى القبة المضلعة ، التى ترجع إلى عصر الموحدين ، والتى تنسب إلى منزل فى **Patio de Banderas** (صحن الأعلام) فى أشبيلية أن المفتاح به قبة صغيرة من المقربصات ، ويعتبر نمطة المكون من شكل سداسى محاط بمربعات ومثلثات ، تقليدا أمينا للفسيفساء الرومانية التى قاومت الفناء فى شبه جزيرة أيبيريا**(348)** [لوحة م **3** شكل **15** وهى فسيفساء من ماتارو **Mataro**، ولوحة م **4** شكل**21**] هناك أيضا أنماط أكثر تعقيدا، غير أنها توصى بأصولها القديمة، نجدها فى الأشكال الخاصة بواحدة من قباب المقربصات فى الكتبية [لوحة م. **4** شكل **22**] وكذلك فى البرج الصغير الخاص بالمراقبة فى البرطل بالحمراء [لوحة م . **3** - شكل **15**].

وإذا ما دققنا النظر فى القبة المضلعة الموجودة فى صحن الاعلام **Patio de Ban-deras** فسوف نرى فيها نجمة خارجية مكونة من اثنى عشر طرفا ولنتصور خطا خارجيا يمر بتلك الأطراف ، عندئذ يتحول المنظر ، الذى نتأمله من خلال الكائن على يمين الشكل **21**، إلى مخطط وضعه المُنظّر الرومانى بيتوربيو **Viturrio** لبناء مسرح (الكتب العشرة فى الهندسية المعمارية ، الكتاب الخامس الفصل السادس).

وسوف تتم البرهنة من خلال هذه الصفحات على أن الأصول الرومانية والبيزنطية كانت واضحة فى القباب وكذا فى التشبيكات الإسلامية فى الأندلس ، وسوف نحاول من تلك تحليل تكوين هندسى مستخدم كثيرا فى وزرات مغطاة بطبقة من الخزف أو الرخام أو زخارف جصيةّ ، وأقصد بذلك التشبيكة ذات الستة عشر طرفا والمحاطة

بثمانية تشبيكات أخرى صغيرة مكونة من ثمانية أطراف . وهو تكوين زخرفى توصّل إليه الفنانون فى العهد الناصرى فى غرناطة؛ وهو نمط لم يُعرف فى المشرق [لوحة م. **73,73** الفصل الحادى عشر] كما نقوم بتخطيط الكثير من المحاور فيها مثل تلك التشبيكات ذات الستة عشر طرفا وذات الثمانية أطراف ، فنجد أن النمط الناتج عبارة عن شبكة من المثمنات كما نجد معينات صغيرة عند تقاطع الخطوط وكذلك أشكالا نجمية مكونة من أربعة أطراف ، وقد استطعنا من خلال هذه الطريقة البسيطة التوصل إلى النمط الأساسى للوحدة الزخرفية الإسلامية ، وهو نمط كلاسيكى ، إذ وجدناه فى اليونان وروما وفسيفساء فى شبه الجزيرة الإيطالية وتونس **(349)**.

اتضح أيضا بعد اكتشاف أنماط من الفسيفساء الرومانية فى كلونيا وكونيمبريجا **Conimbriga** [شكل **25** من لوحة م . **5**] **(350)** أنها هى الأنماط الأساسية لقبة من المقربصات فى بهو السباع وفى الأفاريز المغطاة الموجودة فى برج برطل وبرج الأسيرة **Cautiva** فى قصر الحمراء [شكل **23,24a**].

والنمطان **24a,23** هما شىء واحد وقد تم الوصول إليهما من خلال المقربصات والوزرات فى قصر الحمراء . وهذا يعنى أن الرياضيين الفنانين الناصريين قد استخدموا الأنماط الكلاسيكية فى قباب المقربصات و هى أنماط كانت بمثابة حامل للتشبيكات الرائعة والعكس صحيح . ومن الطبيعى أن استفاد الفن المدجن أيما إفادة من تلك الخبرات الغرناطية . وهذا ما نراه -مثلا- فى قبة فى منزل لا ريال ما يسترانثا **La Real Maestranza** بسرقسطة [شكل **24b**]، ويرتبط هنا الشكل الأخير بالأنماط الكلاسيكية للوزرات الناصرية والمغربية **Marroquies** [شكل **23** والأنماط الأساسية للأفاريز الموجودة فى "شالة الرباط"].

وقد استخدمت صناعة السيراميك القشتالية ، التكوين الكلاسيكى للقباب القرطبية المضلعة خلال القرن الخامس عشر ، وذلك حسبما نراه فى قيشانى موجود على متحف ورشة المسلم بطليطلة **Museo el taller del Moro** [شكل **26**]، كما توجد أنماط مماثلة فى البُسُط الشرقية التى ترجع لنفس القرن ، [شكل **27**] **(351)**، كما لا ننسى أن مسجد الجمعة بأصفهان (القرن الثانى عشر) توجد به قباب صغيرة من الآجر وبها النجمة الخاصة بالقباب القرطبية ، أما فيما يتعلق بالقباب الفارسية فسوف نعرض لها فى مكان آخر.

وهناك بعض الأنماط الرئيسية للتشبيكات الأندلسية موجودة فى الزخارف الحائطية فى المشرق ، والمخطط الأساسى للتشبيكات الأسبانية التى أشرنا إليها ، ذات الستة عشر طرفا والمحاطة بأخرى ذات ثمانية أطراف يمكن أن نشاهده فى طبقة من السيراميك فى بعض مدارس سمرقند ، كما يظهر النمط الهندسى الخاص بقبة "صحن الإعلام" **Patio de Banderas** وفى بعض المبانى فى أفغانستان **(352)**.

وفيما يتعلق بذلك الفن الزخرفى الهندسى المنبثق عن أنماط قديمة نتساءل هل هو إنتاج غربى خالص كما تشير إلى ذلك النماذج الأسبانية التى درسناها ؟يجب أن نعترف فى هذا المقام أن أسبانيا -وخاصة على ضوء القباب القرطبية المضلعة- كان لها قصب السبق فى هذا المضمار.

وتشير كل الحالات التى عرضنا لها إلى أن الفن الإسلامى عاش ، عامة ، على حساب الأشكال الكلاسيكية وأصبحت أكثرها بساطة هى الأكثر شعبية - مثل النجمة المثمنة والموضوعة فى شكل مثمن -وهى تلك التى تحمل الطابع الكلاسيكى ، أما الأشكال الكلاسيكية الأكثر تعقيدا فقد كانت بمثابة نقطة الانطلاق للتكوينات الأسبانية الأكثر تعقيدا وهى التى خرجت من بين أيدي القمم الفنية الإسلامية الأندلسية .

وقد أسهمت هذه القمم فى تسليط الضوء المبهر على العديد من التكوينات الأمر الذى أدى إلى رحيلها بشكل مباشر إلى الأراضى البعيدة وذلك من خلال كتب المنمنمات وقطع السيراميك ، ففى إسبانيا وعبر الأندلس إلى المغرب ثم إلى الهضاب، سافرت الأفكار والتقنيات أو الأنماط الأساسية ، ولم يكن الأمر هكذا فى عمليات تبادل التشبيكات بين المشرق والمغرب، وفى هذا المقام تسافر الأفكار ، وكذا التشبيكة مكونة، وليست الوحدات الأساسية .

2- القباب ذات المقربصات : **Las Bovedas de Mocarabes**

فى هذا المقام نجد أن المشرق والمغرب يحتفظان بعلاقات حميمة ، إذ يقبل كافة المتخصصون فى الآثار بأن زخرفة المقربصات فى المغرب لها جذورها فى المشرق . والأمر الأغلب احتمالا هو أن ذلك النوع من الزخرفة قد انتقل إلى الفن الإسلامى فى الأندلس عبر قصور قلعة بنى حمّاد **(335)**.

ويدافع مارسيه عن نظرية الأصول المشرقية بقوله أن مسجد تلمسان الذى انتهى بناؤه في عام ١١٣٦م توجد به عقود من المقربصات شبيهة بتلك التى نجدها فى ضريح "عاتكة" بالقاهرة والذى أنشئ خلال الفترة بين **1100** و **1200**م **(354)**، ويتساءل هذا المؤلف عن الدور الذى لعبة "إفريقية الفاطمية" فى هذا الصدد، ويضيف جولفن **Golven** أنه من غير الممكن أن تكون قلعة بنى حمّاد ، ذلك المبنى البعيد عن التجمعات الحضرية التائه فى الجبال والذى تلقي الدرس من أفريقية، هى الوريث المباشر للمشرق فى موضوع معمارى تجهله كل من المهدية أو تونس أو صبره **(355)**.

كثيرة هى المبانى المشرقية التى توجد بها زخارف من المقربصات . ومن أبرز الأمثلة على ذلك مقبرة مسلم بن قريش فى دمشق (القرن الثانى عشر) **(356)**، فالقبة المزخرفة بالمقربصات والخاصة بهذا الضريح توجد بها أشكال نجمية متراكزة ويلاحظ أن النجمة الرئيسية تدخل فى إطار مثمن وبذلك نجد معينات تنشأ بين كلتا الوحدتين . وهذا ما رأيناه ودرسناه فى مخطط مسجد قبة الصخرة.

هناك قبة أخرى مزخرفة بالمقربصات ، لكنها معقدة التكوين وهى الخاصة بـ مشهد الشيخ عبدالصمد في نطنزه **(357)** [لوحة م. **6** شكل **28**] ونلاحظ فيها شكلا نجميا مكونا من اثني عشر طرفا ويحيط به أشكال مربعة وشبه معينات ويدخل فى التكوين العام أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف ترجع إلى أصول كلاسيكية ومماثلة لما هو فى الشكل **2** لوحة م **10** والتى أشرنا إلى علاقتها بالفسيفساء القديمة.

عندما نقارن هذه القبة المشرقية بتلك التى نجدها فى الصالة الكبرى المسماه بقاعة الأختين **Las dos Hermanas** فى قصر الحمراء [لوحة م .**6** شكل **29**] ندرك الشبه بينهما بشكل فورى وكذلك الدقة الشديدة التى تميز بها الفنانون الذين قاموا بالتصميم غير أن تدقيق النظر فى قبة الحمراء يشير إلى أن الفنانين الأندلسيين الغرناطيين لم يقتصروا على التقليد بشكل جيد أو أقل جودة بل وصلوا بها إلى درجة غير معهودة من الكمال والتعقيد ، وهذا مرجعه إلى أن الفنانين الناصريين نجحوا، وببراعة ، فى الربط بين اللغتين الفنيتين فى المشرق والمغرب ، وبمقولة أخرى فإن قبة صالة الأختين بالحمراء تحمل نسبة كبيرة من التراث الغربى . كما تتكرر مخططات القباب المضلعة التى ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة فى القبة الموجودة فى قصر الحمراء ،إذ نجد فيها تبادلا بين المثمنات والمعينات والأشكال النجمية ذات الأربعة أطراف وقد دخلت كل تلك العناصر فى انسجام كامل بمهارة واضحة للعيان.

وإذا ما قمنا بتفصيص هذا التكوين المكثف الموجود في الحمراء إلى وحدات أساسية فهذا يعني العودة إلى الأسقف المزخرفة بالمقربصات والتي ترجع إلى عصر المرابطين والموحدين . حيث وضع في الاعتبار نظام الأضلاع الخاص بالقباب الخلافية [شكل **4,3**] ويمكن تعليل ذلك بأن تلك الأنماط ذات الأضلاع والأشكال النجمية مثل التي نراها في الشكل **2** [لوحة م **1**] موجودة أيضا في المقربصات المشرقية . الأمر الذي يضعف من درجة الأولية التي كُنّا نوليها للفن القرطبي في عصر الخلافة.

ولإزالة الغموض نرجع إلى قبة الموحدين في مراكش **(358)** حيث نجد فيها تقليدا لتلك التي تسبق المحراب في المسجد الجامع بقرطبة ، كما نجد توليفة غريبة من ذلك التراث المكون من الأضلاع في عصر الخلافة ، والمقربصات . وهنا نجد تكوينا إيحائيا حيث يسيطر ما هو غربي على ما هو شرقي [لوحة م. **9** - شكل **32a**]. وهذا يعني أن نقل العقود المفصصة أو المحددة الخطوط والمتراكبة التي تعتبر سمة من سمات المسطحات الرأسية المستوية ، سيرا على ما هو معهود في الفن في عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف ، إنما يعتبر أمرا غير معروف في المشرق.

وما نجده في عصر الخلافة من الرشاقة والديناميكية ورفعة الذوق الفني للتقسيمات نراه قد انتقل إلى المقربصات في صالة العدل **Sala de Justicia** وصالة بني سراج في قصر الحمراء والتي تتصل بها بعض زوايا بهو السباع ، كما أن سقف صالة بني سراج هو عبارة عن بنية نجمية تتصل بالحجرة المربعة ، كما أن القبة التي على التربيعية السابقة على المحراب في المسجد الجامع في قرطبة قد فرضت نفسها أيضا من خلال الشكل والارتباط بينه وبين الأشكال الأخرى ، ولما اختفت كافة أضلاع تلك النجمة في القبة المشار إليها في قصر الحمراء ، فإن النجمة الجانبية في صالة بني سراج قد غُطِّيت بتكوين جميل من المقربصات إذ يتكون مركزها من شكل مثمن ومحاط بثمانية مثمنات أخرى نرى فيها النجوم ذات الأطراف الثمانية كما هو في الشكل **2** من لوحة م **1** ، كما نسجل ذلك التكوين في بعض المخططات الأساسية للوزرات المكسّاه بصالون قمارش وذلك حسبما سنتعرض له فيما بعد، كما رأيناه -ولو متغيرا - في كنيسة سانتا ماريا دي ألايخوس (بلد الوليد) [شكل **20b**].

يلاحظ أيضا أن قرطبة كانت مصدر إلهام وايحاء ولَوْمْنْ بعيد في بعض المقربصات الناصرية ، فعندما يتعلق الأمر بسقوف ذات شكل مستطيل نجد أن هناك إتجاهاً

لوضع ثلاث من القباب الصغيرة على الضلع الأطول تقليدا للقباب الثلاث الخاصة بالمقصورة الموجودة فى المسجد الجامع بقرطبة ، ولنأخذ مثلا على ذلك ألا وهو المخطط **45** للشكل **20**، ومن البديهى أن الفنان الذى وضع المخطط حاول تقليد ما هو قرطبى وذلك باتجاهه إلى ثلاث قباب مضلعة ، وعند تلاصق المخطط بالأضلاع الكبرى فى الشكل المستطيل نصل إلى تسع قباب صغيرة . من نفس النوع . وإيجازا لما سبق يمكن الوصول إلى التقسيمات التسعة كما نرى ذلك فى مسجد كريستو دى لوث (الباب المردوم) فى طليطلة . وهى تقسيمات تم تقليدها ولكن بحرية أكثر فى واحدة من قباب المقربصات فى التقاطع الخاص بكنيسة سان أندرس **S.Andres** بطليطلة [لوحة م. **17** - شكل **42**].

الخلاصة : Conclusion

أعتقد أن المشكلة المتعلقة بالجذور الفنية للقباب ذات الأضلاع سواء فى الفن الإسلامى فى المشرق أو المغرب تكمن فى المخططات التى نقلناها عن ليوناردو دافنشى وتناولناها بالمناقشة ؛ والاعتراض القوىّ الذى يمكن أن أُقابل به هو : أن مخططات الأشكال النجمية لليوناردو ما هى إلا انعكاس للقباب الخاصة بالمبانى التى خططها ، وهذا رأى تورّس بالباس ، وبمقولة أخرى فإن أشكال المبانى التى أقامها ليوناردو كانت تُحَتّم قبابا مضلعةّ.

ولما تمت البرهنة على الأصول الكلاسيكية للشكل النجمى المكون من ثمانية أطراف وكذا تطبيقاته العديدة والمتنوعة ، التى لا تتوقف فى العالم الإسلامى طوال مختلف العصور فإن هناك تأكيدا آخر يقول بأن ليوناردو ، الذى ننفى عنه معرفته بالقباب القرطبية ، قد تولى حلّ واحدة من المشاكل المثيرة للجدل ، بل وأكثرها إثارة له فى تاريخ الفن ، هذه المشكلة يمكن أن نحددها من خلال التساؤل التالى : هل ظهرت القباب المضلعة لأول مرة فى قرطبة ؟ تشير الأشكال التى وضعها ليوناردو ، والواضحة الصلة بما هو قديم، إلى أن أصول تلك القباب ترجع إلى روما أو بيزنطة ، لم يُبدعها ليوناردو فهى موجودة قبل ذلك فى قرطبة ، وإذا ما كان ليوناردو وقرطبة قد شربا من معين الكلاسيكية فإن القباب المضلعةّ لابد وأن تكون منشأة فى أحد الأماكن التى

تنسب إلى العالم القديم فى حوض البحر المتوسط ، ومن الواضح أن هذه الرؤية تقلل من تَفرد العمارة فى عصر الخلافة فى قرطبة ، غير أننا يمكن فى المقابل أن نعرف الفن الإسلامى بشكل أفضل.

وإذا لم تكن القباب المضلعة الموجودة فى الأشكال التى وضعها ليوناردو ، هى تلك القباب فإننى أعتقد أن المحصلة واحدة ، فالقدماء الذين يستخدمون الشكل النجمى المكون من ثمانية أطراف فى مخططات مبانيهم ، وأيضا فكرّوا فى نقل ذلك إلى السقف، وإذا ما كان نمط تراكب عقود جسر المياه المسمىّ لوس ميلاجروس **Los Milagros**، أو العقد المفصص المأخوذ عن العباّسيين أو العديد والعديد من الوحدات الزخرفية فى روما وبيزنطة ، التى لم يعد لها أثر اليوم ، فإن القبة المضلعة الرومانية أو البيزنطية ، التى لم يعد لها أثر اليوم ، أمكن أن يكون لها نفس المصير ، وأيا كان الموقف فإن قرطبة تقيم بجدارة ، ولأول مرة ، القبة المضلعة ذات التصميم الكلاسيكى.

3- مشكلة القباب ذات الأضلاع المتقاطعة فى المشرق :

أثارت القباب ذات الأضلاع المتقاطعة ، التى تترك فى منطقة المركز شكلا نجميا، اهتمام علماء الآثار والمؤرخين على مر العصور ، وهنا نجد العديد من التفسيرات التى تتعلق بها وبجذورها.

وللمشكلة جانبان أساسيان ، فمن ناحية نجد البنية الخاصة بالقبة ، حيث تلعب الأضلاع دورا بنيويا حاسما ، ومن ناحية أخرى هناك الشكل أو النمط الذى أدى إلى هذا التقاطع بين الأضلاع.

وفيما يتعلق بالجانب البنيوى فإن جومث مورينو يرى أن الأصول الأكثر قدما ترجع إلى سقيفة العبادة / سان بارتولومى دى باكسالا **S.Bartolome de Baxcala** فى كردستان (القرن التاسع) **(359)**، يوجد فى هذه السقيفة أربعة أضلاع أو أربعة عقود متوازية مع الحوائط وتتقاطع لتحمل قبة كأنها سنبلة ويسوق المؤلف نموذجا على ذلك ، يرجع إلى القرن الحادى عشر ، و هو كنيسة "أشبط" **Ahpat** فى أرمينية تناولها "جريم" **Grimm** بالدراسة **(360)**: حيث نجد أربعة أضلاع متزاوجة تتقاطع وتحمل قبة

مشطوفة بواسطة البنية الخاصة بالعقود المتقاطعة ، وهذه تحمل بدورها منوراً **-Lin terna** [لوحة م. **7** – شكل **A-1**].

والقبة الأرمنية تفسّرُ بشكل ما – طبقا لما يقوله جومث مورينو- القّبَة الخاصة بكنيسة بيا بيثيوسا الكائنة فى المسجد الجامع بقرطبة وكذلك تلك الأخرى الخاصة بواحدة من التربيعات التسعة فى مسجد كرسيتو دى لوث (الباب المردوم) فى طليطلة [لوحة م. **8** – شكل **31**] وتتوافق كافة هذه القباب فى التربيعات التسعة الناجمة عن تقاطع الأضلاع وهذا هو نمط هندسى بيزنطى، ويتضح ذلك أيضا من خلال الكثير من دور العبادة التى تسير على النهج البيزنطى ، وتم التنويه عن هذا النمط فى الفن العباسى من خلال القيشانى الموجود فى المسجد الجامع بالقيروان **(361)** [لوحة م . **7** شكل **A**].

وعندما نتحدث عن الجانب الزخرفى فى القباب المضلعة ، حيث نجد الأضلاع تتخلى عن دورها البنيوى الحاسم ، يجب أن نشير إلى القباب المبنية من الآجر فى فارس الإسلامية -والقباب الصغيرة للإيوانات الخاصة بالمسجد الكبير " الجمعة" فى أصفهان والتى تغطى المساحات المربعة ، تتسم بأهميتها ، وقد اخترنا منها ثلاثة أنماط [لوحة م **7** أشكال **B-C,F,d**] وهى أشكال تتوافق مع تلك الخاصة بالقباب القرطبية السابقة على محراب المسجد الجامع . والنمط **E** الذى رأيناه فى أعمال رومانية وكذا فى عصر الخلافة القرطبية يقودنا فى مسجد "الجمعه" إلى القبة الصغيرة **F**.

ويشير بوب **Pope** إلى أن تلك القباب ترجع إلى القرن الحادى عشر **(362)**، أما مارسيه وجودار **Godard** فيريانها على أنها تعبير متأخر عن فن معمارى شائع فى إيران منذ العصر الساسانى -أما جابريل **Gabriel** فقد أرجعها إلى القرن الرابع عشر **(363)**.

وإذا ما كان جومث مورينو يرى أن هذه القباب الفارسية تأخذ طريقا مختلفا عن القباب الأرمنية ، فإنه يضيف أن العراق كان مهد الأضلاع البارزة **(364)**، أما هنري تيراس فهو يميل إلى الأصول الفارسية أو إلى ما بين النهرين خلال العصر العباسى ويعتمد فى رأيه على تلك القباب الصغيرة المفصصة **Agallonadas** والتى ترجع إلى تلك الأصول حيث نجد الحشوات فى القباب القرطبية **(365)**.

وبناء على ما رأيناه من القباب المضلعة فى "أشبط" **Ahpat** وفى قرطبة الخلافة نستخلص أن الوسيلة المتبعة فى إقامة قباب على الفراغات باستخدام العقود البارزة ذات الوظيفة المعمارية كانت أمرا معروفا خلال القرنين التاسع والعاشر ، غير أن الأشكال التى نحصل عليها من خلال هذه الأضلاع المتقاطعة مختلفة ، فالشكل النجمى المصحوب بشكل مثمن فى الوسط وفى الخارج نجده فى قرطبة.

وقد انتشرت القبة المضلعة فى مرحلة تالية سواء فى المشرق أو المغرب خلال الفترة بين القرن الحادى عشر والقرن الثالث عشر ، وهى قبة ذات تصميم كلاسيكى حيث تلعب الأضلاع دورا زخرفيا خالصا : الفن فى عصر المرابطين والموحدين وقباب أصفهان فى المشرق ، وإذا ما تناولنا الجانب الزخرفى بشىء من الاهتمام فإن كل تلك المخططات سيكون لها نموذج مشترك ألا وهو القباب القرطبية ؛ ولا نجد فى المشرق أو المغرب نماذج سابقة أو معاصرة لها.

أضف إلى ما سبق أن المخططات التى رأيناها لليوناردو دافنشى والتى ربطنا بينها وبين المخططات الخاصة بالآثار البيزنطية أو الآثار الإسلامية التى قام ببنائها فنانون بيزنطيون (كنيسة سان فيتال فى رافينا ومسجد قبة الصخرة)، وهى مخططات شهدناها أيضا منقولة إلى القباب القرطبية ، تحملنا على القبول بأن هذه الأخيرة ، التى كان التأثير البيزنطى فيها واضحا (فى الفسيفساء والقباب الصغيرة وبعض الزخارف الأخرى) قد تلقت دفعة قوية من الفن البيزنطى **(366)**؛ إننى أؤيد مونيريه دي فيلارد **Monneret de Villard (367)** فى قوله بأن القباب الإيرانية المضلعة والشديدة الشبة فى أشكالها بالقباب الأندلسية قد ترجع إلى أصول غربية كان لها أثرها فى العمارة الرومانية أو البيزنطية بأن "القبة تستلهم نفس روح محراب قرطبة . ومن البديهى أن كلتا القبتين تستلهمان نموذجا مشتركا" **(368)**.

ويتناول سلادين فى موجزه **(369)** أحد الأضرحة (القرنين الخامس عشر والسادس عشر) وهو ضريح موجود فى بيشايور حيث نرى فيه النمط رقم **13** الخاص بمسجد قرطبة [لوحة م **7** شكل **G**].

٤ ـ تطور القباب المضلعة فى الفن الإسلامى فى الأندلس :

Evolucion De Las Cubiertas De Nervadura

En El Arte Hiapano-Musulman

أحدثت القباب المضلعة فى قرطبة الخلافة أثرا مباشراً ، إذ سرعان ما تم تقليدها فى باقى إسبانيا والشمال الأفريقى ، ويعتبر مصلى مسجد كريستو دى لوث (الباب المردوم) مثالا واضحا على ما نقول وهو أثر من مجموعة أخرى كان يمكن أن تكون خلال القرن العاشر [لوحة م . **8** شكل **31**]، ومع ذلك لا يبدو محتملا أن ذلك النوع من القباب قد عم فى قرطبة الخلافة فلم يكد يكون هناك أثر له قيمة كبيرة مع تلك القباب إلا ذلك الذى نجده فى المسجد الجامع بمدينة الزهراء **(370)** ويرجع السبب فى غياب القباب عن ذلك المسجد الأخير هو أنه قد أقيم قبل أن يقوم الحكم الثانى بتولى الحكم ويدخل القباب المضلعة فى التوسعة التى أضافها إلى مسجد قرطبة.

كما نجد فى مسجد كريستو دى لوث (الباب المردوم) مبنى اجتمع فيه مخطط بيزنطى من تسعة تربيعات ومخططات –متمثلة فى بعض الزخارف– من السقف القرطبى ؛ كل ذلك فى انسجام وحسن ذوق . وهذا النوع من تبعية تسعة أشكال هندسية مختلفة للنمط الذى يضمها قد وصل فى طليطلة إلى ملامح متميزة ، رغم أن ذلك قد بدأ من خلال قبة كنيسة بيا بيثيوسا فى قرطبة. ويلاحظ جومث مورينو أن القباب الزخرفية الصغيرة الموجودة فى بيا بيثيوسا وكذلك بعض تلك الأخرى التى فى كريستو دى لوث (الباب المردوم) بها أضلاع لا تتوافق مع قاعدة البناء **(371)**، وهذا ما يعتبر تقدما كبيرا من الناحية الزخرفية فى هذا النوع من القباب .

وسيرا على ذلك الخط من التنويعات التى يمكن أن نعتبرها بمثابة علامات لتطور تلك الأنماط ، يجب أن نلاحظ أن مقصورة المسجد القرطبى تتكرر فيها نفس القبة فى التربيعات الجانبية [لوحة م . **8** شكل **30**]، أما فى المسجد الطليطلى فإن كل واحدة من القباب التسع لها سمة مختلفة . ومن ملامح التطور الذاتية جدا فى كريستودى لوث (الباب المردوم) أن الأضلاع الخاصة بالقبة السابقة على المحراب عبارة عن عقود مفصصة وبذلك تسبق القبة المرابطية فى مراكش **(372)**.

والدرس الكبير الذى نأخذه من مسجد كريستودى لوث (الباب المردوم) هو أنه أعطى لذلك النوع من القباب بعد زخرفيا صرفًا وهى قباب تم تصميمها فى قرطبة لتكون وحدات معمارية وزخرفية فى الوقت ذاته ، وبذلك يسبق الكثير من النماذج ذات الشكل المعمارى الظاهر حيث تحتل القباب ذات المقربصات مكان الصدارة فيها ، ولقد كان للقباب ذات الأضلاع التى لا تتصل بالقاعدة صدى فى المبانى المسيحية فى النصف الشمالى لشبه جزيرة أيبيريا سوف نعرض لهذا فيها بعد ، ومن ناحية أخرى فخلال عصر المدجنين ، وفى إطار مدينة طليطلة ، نجد أن كريستوى دى لوث ينشر لنا وجود قباب غريبة الشكل مثل تلك التى نجدها فى مسجد " تورنيرياس" **Tornerillas**، وكذلك قبة من المقربصات ، أشرنا إليها سابقًا في كنيسة سان أندرس (المدجنين)، ولهذا المسجد تسع تربيعات حيث تغطي قبة زخرفية التربيعة الوسطى . وفيها نرى القباب الصغيرة التسع التى توجد فى كريستودى لوث لا تستند تستند على أيه حوامل ، وطبقا لهذه الأمثلة الأخيرة يمكننا القول بأن الفنانين فى أسبانيا كانوا على وشك إبداع سقوف من المقربصات بمعزل عن المشرق .

ولهذا السبب أكدنا فى صفحات سابقة أن المقربصات المشرقية قد انتقلت إلى القباب الأندلسية وأحدثت فيها نوعا من التوازن الغريب بين المقربصات والأشكال المثمنة والنجمية وهى أشكال موزعة ومصممة سيرا على المنظور الذى استخدم فى مسجدى قرطبة وطليطلة.

تجمع القبة المرابطية فى مرّاكش بين القباب المضلعة فى قرطبة ومسجد كريستودى لوث وهو جمع أضفى على البنية الرشاقة والديناميكية ، إذن هى حلقة أخرى فى سلسلة الهندسة المعمارية التى تميل إلى الزخرفة ، وقبة مراكش ، المكونة من شكل نجمى له ثمانية أطراف وبها شكل مثمنّ فى الوسط ، إنما تعتبر صورة طبق الأصل للقبة المركزية الموجودة فوق مقصورة مسجد قرطبة ، والقبة الصغيرة التى تتوج القبة المرابطية تدخل فى هذا الإطار [لوحة م . **9** - شكل **32a**]، كما قد تم ضم نظام العقود المفصصة والمتقاطعة والمقامة على فراغات رأسية فى العمارة الخلافية وعمارة ملوك الطوائف ، وبرشاقة وعملية عما هو موجود فى كريستودى لوث ، إلى الشكل النجمى الخلافى للقبة . كما أن إضافة الزوايا المستقيمة إلى هذه الأضلاع المفصصة يعطى القبة المزيد من الرشاقة .

كما أن الدقة التى زادت من شأنها التكوينات الزخرفية النباتية الجميلة والمنقوشة بين العقود قد دفعت بالفنان إلى تتويج السطح الخارجى ، القبة، بزخارف هندسية وبالتالى أصبح قاب قوسين أو أدنى من إعطاء توجهٌ جديد للشكل الخارجى للقباب الإسلامية فى الأندلس والتى أخذت تختبىء فى قرطبة تحت سقوف هرمية الشكل، ولا يوجد فى شبه جزيرة أيبريا انتشار لتلك القباب ذات السطح الخارجى المصمم على الطريقة البيزنطية، غير أنها كانت تحظى بقبول واضح فى العمارة التونسية والعمارة المشرقية على مرّ العصور [لوحة م . **9** – شكل **32b**].

وظاهر القبة المراّكشية مزخرف بكنارات مكونة من عقود حدوة متقاطعة وهو نمط صادر من قرطبة وطليطلة [لوحة م**9** – شكل **32a**] ويوجد على الغطاء الخارجى أشكال نجمية متراكزة من سبعة أطراف ، وهو نفس الشكل الذى نراه فى الأنماط التى تملأ مناطق الانتقال الأربعة **Trompa** الموجودة داخل القبة .

ولقد أسهمت الزخرفة الإسلامية فى الأندلس ، والسطح الخارجى المزخرف على الطريقة البيزنطية في إبراز هذا النموذج الفريد من القباب الخاصة بالفن الإسلامى فى الأندلس وينقل لنا امونيه **Meunie** بيانات عن قبتين مزخرف سطحاهما الخارجيان بخطوط متعرجة وهما قبة بين القهاويين فى سوسة وقبة القرويين فى فاس **(373)**.

كما قام الفنانون فى عهد المرابطين بتوجيه دفة مسار القباب الإسلامية الأندلسية نحو آفاق جديدة أكثر ديناميكية وذلك حسبما نراه من خلال المسجد الجامع فى تلمسان **(374)**. فهذا المسجد به عناصر مشرقية متمثلة فى المقربصات التى نراها فى الانتقالات ومفتاح القبة الكائنة أمام المحراب . غير أن ما هو أصيل فى هذا المسجد من منظور التراث الإسلامى فى الأندلس يتمثل فى كثرة الأضلاع ونحافتها واتصالها ببعضها برشاقة نَجَم عنها نصف دائرة وبذلك تظهر تلك الأضلاع وكأنها هيكل خشبى. كما أن البنية اتسمت بالمتانة والرشاقة والذوق الرفيع ، أضف إلى ذلك زخرفة الفراغات القائمة بين الاثنى عشر ضلعا من خلال أشكال نباتية مفرغة وبالتالى يدخل الضوء الخارجى ، وبفضل الخبرة القرطبية نجد أنه خلال القرن الثانى عشر يقوم فنانون من الأندلس الإسلامية بمشاركة الفنانين القائمين على أمر بناء الكاتدرائيات القوطية فى نظام التبادل بين العناصر الفعالة – الأضلاع– والحشو إلا أن تجربة من هذا النوع لم يكن لها نظير فى المشرق فما نراه فى ايوانات مسجد الجمعة بأصفهان ليس إلا محاولات متواضعة بالمقارنة بقبة تلمسان .

لقد أُخذت فيه تلمسان فى الاعتبار عند تنفيذ المسجد الجامع فى تازا **Taza (375)** ففي هذا المسجد الأخير تغطيها نجمة مكونة من ستة عشر طرفا وبذلك ضاعت الميكانيكية البنائية التى كانت فى القبة الجزائرية [لوحة م. **10** شكل **33**] وهناك نوع من العقود الصغيرة المسدودة الظاهرية فى اتجاه القاعدة ، ويوجد بها عناصر زخرفية نباتية أما مفتاح القبة ففيه تشبيكة منحنية الخطوط ذات ستة عشر طرفا وهى تقليد حرّ للاسطوانة الجصية التى عثر عليها فى حفائر مراكش **(376)**. يمكننا أن نعثر على تشبيكة من ستة عشر طرفا ، مثل تلك التى نجدها فى تازا ، فى دير سانتا كلارا دى استوديو (بالنسيا **Palencia**).

هناك أيضا شكل أصيل يتمثل فى قبة سيدى بومدين بتلمسان حيث نجد أن الأضلاع تتكاثر لتؤدى إلى شكل نجمي مكون من أربعة وعشرين طرفا [لوحة م . **10** شكل **34**]، كما أن المفتاح به تشبيكة من أربعة وعشرين طرفا وهذا أول نموذج لغرفة – فى ظننا– فى أراضى المغرب **Magreb**، وإذا ما كانت النجمة مكونة من أربعة وعشرين طرفا فإن قاعدة القبة ترسم شكلا من اثنى عشر ضلعا وبالتالى فإن الأطراف تتبادل قمم الزوايا ووسط أضلاع الشكل الأساسى . يمكن أن نرى أيضا تشبيكات ذات **24** طرفا فى داخل شكل مكون من اثنى عشر ضلعًا ضمن مجموعة التشبيكات فى صالة باركا **Barca** بقصر الحمراء [لوحة م . **31** شكل **A**].

كما نجد أن الفنانين فى عصر الموحدين فى شبه الجزيرة الأيبيرية قد أبدعوا القبة الخاصة بذلك المنزل المذكور فى **Patio de Banderas** فى أشبيلية [لوحة م . **41** شلك **21**] نلاحظ أن الأضلاع عندما تقاطع فى هذه القبة تشكل نجمة مكونة من اثنى عشر طرفا . أما فى الوسط فهناك شكل مكون من اثنى عشر ضلعا يضم مقربصات أشرنا إليها قبل ذلك وربطناها بالفسيفساء القديمة ، وهذه القبة الأشبيلية تأخذ طريقة خاصة إذ نرى ارتباط اثنى عشر ضلعا بشكل مثمن يميل قليلا إلى الاستطالة ، وعلى ذلك فإن الإطار الذى يوحّد بين نقاط الالتقاء يجعل أطراف الأضلاع خارجة . كما أن القبة توحى لنا بالفن الرومانى ، وطبقا للمُنَظِّر بيتوريبو **Viturbio** فإن من المنصوح به لمبانى الأوركسترا فى المسارح الرومانية هو وضع التصميم على أساس أربعة مثلثات متساوية الأضلاع تتقاطع فى دائرة.

أما القباب المزخرفة بأشكال نجمية من اثنى عشر طرفا يمكن أن يكون أساسها

شكل مكون من ثمانية أضلاع ومن اثنى عشر ضلعا ، ويمكن أن نرى مثالا لهذه الحالة الأخيرة فى الصالة الرئيسية للمسجد الجامع فى فاس (القرن الثالث عشر)، حيث نجد فيه أن أطراف الشكل النجمى تتوافق مع زوايا الشكل الأساسى.

تبتعد القباب المضلعة فى إسبانيا القرن الثالث عشر عن القباب القرطبية والأفريقية التى درسناها اللهم إلا استثناءات قليلة مُشَرفة ، وتتوزع أضلاعها كأنها تشبيكات ، ومن النماذج المبكرة على هذا النوع الجديد هو قبة كنيسة "لاس كلاوستريياس" **Las Claustrsillas** بدير "لاس أوليجاس **Las Huelgas** فى برغش. **Burgos** وتعتبر نسخة من أخرى موجودة فى منارة الكتبية التى أنشئت فى عصر الموحدين **(378)**، وفى هاتين القبتين نلاحظ أن التقاطع الذى يتم بين الأضلاع الثمانية المتوازية فى شكل زوجين إثنين يتم بالقرب من النجمة الداخلية الصغرى، وبالتالى تتضح ملامح كل جزء من التشبيكة المكونة . كما طُبِّق ذلك الرسم على قبة دى لا رابيتا **de la rabita** سان سباستيان **San Sebastian** فى غرناطة **(379)**، وهى قبة مكونة من تشبيكة ذات ستة عشر طرفا ، وفى هذا المقام نجد القاعدة عبارة عن شكل مضلع من ستة عشر ضلعا وأمكن تكوينه من خلال إضافة نقلات صغيرة مكونة، من ثمانية، إلى الشكل المثمن ، ومرد هذا التحول يكمن فى شكل القباب المفصصة **agallonadas** القائمة فى البوابات الحربية لقصر الحمراء ، وكل واحد من أضلاع الشكل الأساسى يتلقى ذراعا من أذرع التشبيكة . وهذا النوع الجديد من العلاقة بين القاعدة المضلعة للقبة وزخرفتها زحزح تلك العلاقة الأخرى ذات الأصل الخلافى والتى نجد فيها الأضلاع المتوازية بشكل ثنائى تلتقى عند زوايا القاعدة.

وتقدم لنا العمارة الناصرية خلال الثلث الأول من القرن الثالث عشر -فى الحمراء- تجديدا جوهريا فى ميدان تطور القباب الأندلسية الإسلامية ، والعمارة العسكرية هى مسرح تلك التغييرات ، فأبراج قصر الحمراء التى عادة ما يتم تسقيفها عن طريق البناء أخذت تتزين بقباب خشبية وهى تلك التى تعتبر صورة بنيوية من تلك القباب المعمارية ، فقبة "سان سباستيان" التى أشرنا إلى ارتباطها بالبوابات الحربية نرى تقليدا لها فى القبة الصغيرة الكائنة على البلاطة وعلى البنية الخاصة بالبرج العلوى للبرطل وكليهما من الخشب ، ولهذه القباب قواعد مكونة من ستة عشر ضلعا **(380)**. أما مفاتيحها فهى صورة طبق الأصل لتلك القباب التى درسناها فى تازا **Taza**

وفاس، وسيدى بومدين فى تلمسان حيث نجد التحام تشبيكات مكونة من ستة عشر طرفا [لوحة م. **11** – شكل **35**]، وتستمر أذرع التشبيكة التى تتضح معالمها فى المفتاح ، حتى الستة عشر ضلعا للشكل المضلع للقاعدة – وبذلك يكون لكل جانب من البنية زخرفته الخاصة به.

ونظرا للأهمية التى اتسمت بها تلك القباب المكونة من التشبيكات فى أشبيلية خلال عصر المدجنين ، أى اعتبارا من النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، والتى نراها وكأنها نصف برتقالة ، ويجدر بنا أن نفكر فيها إذا كان الفن فى هذه المدينة خلال عصر الموحدين ، قد أسهم إسهاما فعالا فى التغيرات التى نتحدث عنها.

وتعتبر قبة المصلي الذهبي **La Capilla Dorada** فى دير "توردیسیاس" مثالا واضحا على أنصاف البرتقالات هذه ، والمزخرفة بالتشبيكات [لوحة م **12**– شلك **36-1**] وتقوم القبة على خاتم مكون من ستة عشر ضلعا والمزود بالانتقالات الأربعة الكبرى وثمانية أخرى صغيرة . ومن أعلى نقطة نجد تشبيكة مكونة من ستة عشر طرفا تسيطر على ذلك الفراغ وأضيف إليها أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف مرتبطة بها وكذلك علامة الضرب المتداخلة . وهذا النوع من الزخرفة الذى يدخل لأول مرة إلى الأسقف المعمارية مرجعه إلى القباب الخشبية .

كما أن قبة " توردیسیاس" منقولة عنها صورة طبق الأصل فى كنسية "لاميخورادا" **La Mejorada** دى أوليدو [لوحة م . **12**– شكل **36-2**] وكذلك فى قباب أشبيلية هناك أخرى ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر . وهنا يظهر بوضوح الصراع الزخرفى مع القباب الخشبية بنظام "**Apeinazod**[1]" و : **Ataujerado**[2] مثل قبة سانتا ماجد الينا **Santa Magdalena**. مصلى "لابيداد **La Piedad** فى كنسية مارينا **Sant Marina** حيث توجد تشبيكة من أربعة وعشرين طرفا فى غطائها – ومصلى لا كينتا أغسطادى سان بابلو **C. de la Qinnta Agustia** والمصلى الملحق بكنيسة سانتا كاتالينا **Santa catalina** [لوحة م . **13**– شكل **36-3**].

وفى المصليات الكائنة بمتحف الأبرشيات والكاتدرائيات فى بلد الوليد **Museo**

(١) أى أن الألواح والبراطيم مكشوفة.
(٢) أى أن الألواح والبراطيم مغطاه بألواح خشبية.

Diocesano Y Catedralicio توجد تلك القبتان وهما تقليد للقباب السابقة ، كما أنهما مزخرفتان بتشبيكات مرسومة ذات طابع مدجن [لوحة **13**- شكل **36-4**] وفى إطار هذه المجموعة الأشبلية أو ذات التأثير الأشبيلى يمكن أن نضم القبة الخاصة بمصلى سان خيرونيمو **San Jeronimo** التابع للدبل الطليطلى المسمى "لاكونثبثيون فوانثيسكا" **La Concepcion Francisca** [لوحة م **14**- شكل **37**] وسيرا على النهج المتبع فى قبة "لاماجدالينا" تم اتخاذ القاعدة المثمنة كما ترك الآجر دون أى غطاء وهو آجر يشكل التشبيكات المختلفة وقد أضيفت إليه بعض قطع السيراميك الرفيعة المستوى والتى تم استيرادها من الشواطئ الشرقية فى شبة الجزيرة **Levante**.

-5 الوزرات المرسومة فى Chanca فى المرية : نقل أنماط القباب الخلافية إلى الزخرفية الحائطية:

Los Zocalos pintados de la Chanca de Almeyia : Transferencia de esque mas de cubiertas califales a la decoracion mural.

سوف نقوم بدراسة استثنائية لاثنيتين من تكوينات التشبيكات المرسومة على الوزارات فى أحد المنازل الإسلامية التى أعيد ترميمها فى المرية والذى يرجع تاريخ بنائه إلى القرن الحادى عشر **(381)**، ولهذا المنزل أهمية خاصة فمن ناحية نجد أن الذى قام بتخطيط المبنى قد ترك لنا خطوط العدد التى يتم غرزها والدوائر الصغيرة التى استخدمت للوصول إلى المخطط النهائى للتشبيكات ذات الثمانية أطراف ، ومن ناحية أخرى ، وهذا هو الأهم ، هو أن هذه الأشكال قد اتخذت من قباب تعود إلى عصر الخلافة وتشبه القبلة الرئيسية الكائنة فى مصلى كريستودى لوث (الباب المردوم) بطليطلة ، وتضم النجمة ذات الأطراف الثمانية شكلا مثمنا كما أن الأضلاع المكونة لها تلتقى زوجين زوجين وسط أجناب القاعدة ذات الأضلاع الثمانية بدلا من الالتقاء عند زوايا تلك القاعدة ، طبقا لما عهدناه فى القباب الجانبية ، على مقصورة المسجد الجامع بقرطبة ، غير أن الجديد فى الوزرات الموجودة فى المرية هو أن الأضلاع تستمر إلى ما بعد نقطة الالتقاء وتولد بذلك زوايا حادة بسيطة، وبذلك نجد التشبيكة ذات الأطراف الثمانية مكتملة ، مثلما نراه بكثرة فى الزخارف الجصية والوزرات المكساه بقصر الحمراء . وسوف ندرس هذه الأخيرة فى موضع آخر [لوحة م . **15**- شكل **38**].

6-القباب المضلعة الإسلامية فى الأراضى المسيحية :

Las Cupulas de nervaduras Islamicas en tierras cristianas

طبقا لما نراه فى القبة المركزية لمصلى كريستودى لوث (الباب المردوم) فإن القباب المضلعة التى ترجع إلى عصر الخلافة سرعان ما انتقلت إلى العمارة المسيحية فى النصف الشمالى لشبه جزيرة أيبيريا . فها هو الفن الرومانى الذى يتمثلها بأقصى قدر من الكمال، والمبانى التى تمثل تلك المرحلة . نجدها فى سان ميجل دى الماثان **S.Miguel de Almazan** [لوحة م . **16**- شكل **39**] وكنيسة تورس دل ريو **Torres del Rio** فى ثابارّة **(383)** [لوحة م **16**- شكل **40**] وفى إطار الفن القوطى الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر فقد أقيمت فى جنوب فرنسا كنيسة أوسبيتال سان بلاس **Hospital San Blas** حيث يقود القبة الخاصة بكريتسودى لوث ، إلى الرقبة **(384)** [لوحة م **17** - شكل **41**] وقد وصلت عملية نقل (تقليد) القباب الإسلامية فى المنشآت المسيحية إلى شمال شرق شبه الجزيرة الأيبيرية ، وفى هذه العمليات تمت الإفادة من المثمن المركز للشكل ذى الأضلاع "الخلافية" ، ثم إقامة الرقاب سيرا على النهج المتبع فى الفن الرومانى ويقوم تورس بالباس بدراسة أحد الأمثلة وهو منطقة التقاطع فى دير أرمينتيريا **Armenteria** فى بونتبدرا **Pontevedra** حيث نجد قبتها المشطوفة تقوم على منطقة انتقال **Trompas**مخروطية ، وتتكون الأضلاع من أربعة وتتقاطع زوجين اثنين كما هو الحال فى كريستودى لوث والكنسية الأرمنية، أشبط **Ahpat (385)** غير أنه توجد أضلاع قطرية للربط بين الحشو كما هو الحال فى كنيسة "تورس دل ريو".

وفى خضم مرحلة تشكيل الفن المدجن فى طليطلة ، خلال القرن الثانى عشر ، نجد أمامنا مصلى يطلق عيه سانتا فى **S.Fe** فى الدير الذى يحمل نفس الاسم **(386)**. هذه الكنيسة الصغيرة ذات الأرضية المثمنة الشكل توجد بها قبة بها نجمة تشبه تلك التى توجد فى القباب الجانبية فوق مقصورة المسجد الجامع بقرطبة . غير أن نقطة الاختلاف هو أن أضلاع قبة الكنيسة المذكورة عبارة عن شكل عقد الحدوة ، وعودة إلى المنقطة القريبة من الهضبة الشمالية، أى إلى سلمنقة. نجد مصلى "طلبيرة" **Talavera** المقام إلى جوار الكاتدرائية القديمة ، وهو مصلى مربع المساحة ، وهناك مرحلة انتقال إلى الشكل المثمن . وقد أقيم فوق القاعدة هذه طبقة مثمنة **Tambor** وفوقها أقيمت القبة

ذات الثمانية أضلاع المتقاطعة وهى من طراز إسلامى ، وترتبط تلك الأضلاع بأعمدة صغيرة ملتصقة بالطبقة المعمارية الثمانية وهو نموذج ذو أصول رومانية رغم أنه ظاهره يذكرنا بالقباب الخلافية فى قرطبة، وما يبرهن على الأصول الرومانية هو الرقبة الموجودة فى الكاتدرائية القديمة [انظر لوحة رقم **137**].

ومن البديهى أن المهندس المعمارى المسيحى الذى صمم هذه القبة واستلهم الفن الإسلامى أو الفن المدجن لوضع مخطط الأضلاع المتقاطعة ، إما أنه استوعب الدرس بشكل سيىء أو أنه تعمد الربط بين الأضلاع وجوانب الشكل الخاص بالقاعدة؛ يمكننا أن ننظر إلى القبة الموجودة فى سلمنقة على أنها تقليد مثل ذلك الذى رأيناه فى مصلى "كلاوستيرياس " **Las Claustrillas** فى دير "لاس أويلجاس"، والفارق يكمن فقط فى أن الأضلاع فى هذه الأخيرة تنتهى عند أجناب الشكل الخاص بالقاعدة ، أما مصلى "طلبيرة" **Talavera** فإن الأضلاع تنتهى عند الزوايا والأضلاع بشكل لتبادلى . إذن فإن الشكل المثمن للقاعدة –من منظور الفن الإسلامى– أصبح تابعا لمخطط الأضلاع ، والتنويع الذى حدث مرده إلى ضرورة وجود ستة عشر نافذة فى الشكل الأسطوانى **Tamor**. وعندما نطبق عليها نفس النمط الموجود فى كنيسة "لا أويلجاس" فإن عدد النوافذ سيصبح ثمانية أى بمعدل واحدة فى كل ضلع.

وظل الفن والعمارة الإسلاميين مصدر إلهام العمارة القوطية حتى القرن السادس عشر حيث نرى ذلك من خلال بعض رقاب القباب فى إقليم ارغن **Aragon** وفى برغش **Burgos (387)**، ونلاحظ أن القبة المستلهمة فى هذه الأمثلة هى القبة المجاورة لقبة المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة والتى تحدثنا عن مخططها عند التعليق على مخطط البرج الجديد **La Torre Nueva** – ذى الأسلوب المدجن– فى سرقسطة [لوحة م . **1** شكل **10b**]، ويبرز من بينها جميعا رقبة القبة فى **Seo** سيو بسرقسطة التى يوجد بداخل الشكل النجمى فيها شكلا مثمنا ومهيأ لوضع الإضاءة والأضلاع الإضافية عند نقاط الالتقاء مع الشكل النجمى . وقد انتقل هذا النموذج ، مع بعض التعديلات الحقيقة ، إلى الرقبة الموجودة فى منطقة التقاطع بكاتدرائية برغش **Burgos** غير أن التأثيرات القوطية فى هذا الأخير كثيرة لدرجة يصعب معها الظن بأن النموذج يرجع إلى أصول إسلامية، وقد انطلقت العمارة القوطية والعمارة الإسلامية أو المدجنة فى طريق إضفاء أرقى الزخارف على القباب ذات الأضلاع ، وقد وضح ذلك ونحن على

أعتاب القرن الرابع عشر ، وفى غمار هذه المنافسة وجدنا أن القبة الإسلامية أو ذات التراث الإسلامى استطاعت أن تكون بمنأى عن أية تأثيرات تصل إليها من الفن القوطى ؛ إلا أن الفن المسيحى لم يتوقف أبدا عن إيجاد صلات مع العمارة الإسلامية وهذه الملاحظات التى نخرج بها فى نهاية المطاف الخاص بالقباب المضلعة لا تدفعنا إلى التفكير بأنه إذا ما كانت مرحلة التشكيل التى عليها الفن القوطى قد تأثرت بالقباب المضلعة فى قرطبة عصر الخلافة فإن الأضلاع التى تنتهى بالأعمدة هى ما نراه أيضا فى المسجد الجامع بتلك المدينة، وفيما يتعلق بالشكل رقم **14** من لوحة م. **2**، ألا يمثل بداية الضغوط المركزة فى نقطة تم تشتيتها بعد ذلك فى اتجاهات متعارضة ؟

وإذا ما كنا قد أشرنا إلى تطورات خلال تعليقنا فقد كان هناك تراجع أيضا أمام الوجود الملىء بالإيحاءات والمثير الذى عليه المسجد الجامع فى قرطبة . ففى المصلى الملكى **Capilla Real** الذى أقامه المدجنون وزخرفوه خلال عام **1372**م فى داخل المسجد وإلى جوار كنيسة بيابيثيوسا، نجد أن السقف الخاص به هو تقليد للكنيسة المذكورة التى ترجع إل القرن العاشر ، ومع هذا فإن الملامح الزخرفية تجعلنا ننسبه إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر طبقا للتاريخ المشار إليه ، يوجد بالأضلاع تموجات تقليدية ونقاط غائرة تشير إلى علاقة ذلك بالفن المدجن فى أشبيلية والذى يرجع إلى عصر الموحدين ، قد رأينا تلك التفاصيل الزخرفية فى بعض النتوءات والمصابيح المعدنية . كما أن المربع الرئيسى وكذلك مناطق الحشو الأخرى التى تحل محل القباب الصغيرة ذات الطابع الزخرفى فى الكنيسة التى ترجع إلى عصر الخلافة ، قد غطيت كلها بمقربصات صغيرة ذات مذاق أشبيلى ؛ هناك نموذج متأخر لتلك القباب ذات الطابع الخلافى وهى التى على غرفة المقدسات بكنيسة سان بابلو فى قرطبة **San Pablo**، وتتسم تلك القبة بأنها تكرر الشكل النجمى المكون من ثمانية أطراف سواء فى القبة نفسها أو فى المنور أما التعبير التصويرى لها فقد أشرنا إليه عند التعرض للأشكال الأصلية الخاصة بليوناردو دافنشى [لوحة م . **1** – شكل **10a**]. لقد اهتم بعض المتخصصين فى فن العصور الوسطى، فى بداية القرن العشرين، بدراسة إحصائية على وجود تأثير القباب القرطبية على القباب القوطية ، و كان المنظور الخاص بهذه الأشكالية ذا جاذبية لدى النقاد **(388)**، وعلينا أن نعترف أن القباب القوطية والقباب التى تنسب إلى عصر الخلافة فى هذه القضية تتلاقيان معماريا فى غموض جذورهما ثم نتساءل: ألا يمكن الإفادة فى هذه القضية من المسألة التى برهنا عليها والقائلة بوجود قرابة –من خلال الزخرفة– بين القباب القرطبية والفن القديم؟

7- القباب المضلعة الأندلسية الإسلامية ، التى شكلت التشبكيات ذات الثمانية والأثنى عشر والستة عشر طرفا :

Las Cubiertas de nervaduras hispano musulmanas, Forjadoras de lazos de 8,12y 16

عندما تناولنا القباب التى ترجع إلى عصر الخلافة والتعريفات المنبثقة عنها من القباب الأفريقية والأسبانية خلال الفترة التى أعقبت القرن العاشر ، تناولنا كيفية تشكيل التشبيكة ذات الثمانية أطراف ، وربما لم يكن ذلك عن قصد ، وكانت طريقة تكوينها مختلفة عن تلك التشبيكات الأولية التى وجدناها فى المسجد الجامع بقرطبة . ومع ذلك فإن النمط الأساسى يكمن فى الشكل النجمى [شكل **2** – لوحة م **1**] فالقباب الموجودة فى كريستو دى لوث (الباب المردوم) والأفاريز الموجودة فى المرية قد درسناها سلفا ورأينا كيف أن أطراف الشكل النجمى الخارجى كانت تصل إلى وسط أضلاع الشكل المثمن المحيط بها ، وهذا معناه أننا خطونا خطوة هامة فى طريق الوصول إلى التشبيكة الإسلامية ذات الثمانية أطراف ، والذى لم يشهده الفن القديم بهذه الطريقة .وما بقى هو أن تمتد الأضلاع إلى ما بعد نقاط الالتقاء الخارجية لنصل فى نهاية الأمر إلى التشبيكة ، وهى طريقة شهدناها فى وزرات ألمرّية . كما أن الطريقة المذكورة ترى بشكل جزئى فى الزخارف الجصية الحائطية فى كريستودى لوث ، وطبقت كذلك فى القباب من خلال تشبيكات مختلفة، فهناك تشبيكة الثمانية أطراف فى دير "لاس أويلجاس" وتشبيكات من ستة عشر طرفا فى لا رابيتا الغرناطية ، وفى قباب خشبية فى البرطل بالحمراء . كما نجد أصداء متأخرة لها فى الأغطية النصف برتقالية الأشبيلية ذات الستة عشر والأربعة والعشرين طرفا والتى ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر؛ كما أنها تتصل بشكل ما بالقباب المشابهة لها والمقامة فى أفريقيا مثل قباب المسجد الجامع فى تازا **Taza.**

وليس لهذ ا الطريق الطويل الخاص بتكوين التشبيكات الأندلسية الشائعة نظير فى المشرق ذلك أن هذه المنطقة الأخيرة لم تمش نفس تجربة التطور الدائم للقباب المضلعة التى حدثت فى إسبانيا والتى انبثقت منها الوحدات الرئيسية للتشبيكة الأندلسية، أما ما هو مشرقى على الأراضى الإيرانية ففقد نحا إلى البقاء والتقوقع فى الأشكال القليلة التى درسناها فى قباب أصفهان ؛ وبمقولة أخرى فإن القباب المتقاطعة فى المشرق –

باستثناء قباب المقربصات- لم تتطور وتذهب بعيدا عن الأنماط الكلاسيكية المعروفة ، وعلى هذا فإن ميلاد التشبيكات انطلاقا من القباب المضلعة يعتبر إحدى الإسهامات الإسبانية الكبرى فى الفن الإسلامى.

ولا نكاد نعرف شيئا عن تشبيكات من ثمانية أطراف فى الفن الإسلامى فى المشرق فى مرحلة التكوين ، كما أن النماذج القليلة التى ظهرت هنا وهناك تجعلنا نقول عنها إنها لم تبلغ درجة التطور والتنوع التى عليها فى إسبانيا وشمال أفريقيا ، ويرجع السبب فى ذلك أن تلك التشبيكات المشرقية نشأت أو كانت محصلة تقنية فنية مختلفة ومن خلال منبر المسجد الأقصى بالقدس الذى صُنع فى حلب عام **1187**م **(389)**، [لوحة م ١٨- شكل **43b**] وفى السيراميك السورى ومنطقة ما بين النهرين الذى درسه سوفاجيه **Sauvaget (390)** [لوحة م **18**- شكل **43b, 43c**] نرى تشبيكة من ثمانية أطراف تم التوصل إليها من خلال تقنية أولية . إذا أن الأمر عبارة عن تراكب شبكتين من المربعات وبالتالى تخرج منهما أشكال مربعة ذات ثمانية أضلاع متلاقية فى منطقة المركز [لوحة م **18 43a**]، وعلى أى الأحوال يمكن القول بأن التشبيكة المشرقية ذات الثمانية أطراف إنما تصدر من أنماط قديمة أكثر دقة وذلك حسبما نداه فى شكل تم العثور عليه فى فسيفساء " تمجاد **Timgad** [لوحة م **18** شكل **43e**]. وإذا ما قبلنا بوجود تلك الصلة فى هذه الحالة الأخيرة فليس فى هذا ما يؤكد على أن التشبيكة المشرقية المكونة من ثمانية أطراف قد صيغت على طريقة تشبيكات هذه الأسرة الإسبانية وهى التشبيكات الخاصة بمسجد قرطبة وتشبيكات القباب المضلعة [انظر التابلوه الثانى - فى الفصل الأول].

8- استمرار القباب الصغيرة المفصصة والزخرفية فى الفن الإسلامى الأندلسى:

Persistencia de las bovedillas agallonadas decarativas en el arte hispanomusulman

سرعان ما انتقل تأثير القباب الصغيرة الخاصة بمفاتيح القباب المضلعة فى المسجد القرطبى إلى الفن اللاحق على عصر الخلافة وهى قبة ذات طابع زخرفى، وأهمية هذه

القبة تساوى الصدَفة أو التجويف، وكلاهما يرجع إلى الفن البيزنطى والفن القوطى ، وقد عثر فى مدينة الزهراء على قطعة حجرية رملية وبها دائرة ؛ وبداخل تلك الدائرة ستة عشر Gallonفصا . وهذه القطعة كانت ضمن مكونات المسجد الجامع، ويوجد فى المسجد الجامع بقرطبة الكثير من الأمثلة لهذه الوحدة الزخرفية إذ نراها فى مفاتيح القباب ونراها فى الزخارف الحائطية ، ويمكن أن نقول نفس الشىء عن التجويفات التى تظهر بشكل كبير فى الزهراء فى [قرمة التاج] والكوات والبنيقات ، الخاصة بالعقود ، المصنوعة من الرخام أو الحجر الرملى .

ويحتفى الفن الإسلامى خلال فترة ما بعد الخلافة بهذه الوحدات ويقيّمها على أنها نهايات ضرورية للقباب من مختلف الأنواع وعضادات الأبواب أو العقود المختلفة .

وفيما يتعلق بالقباب الصغيرة ذات الثمانية فصوص **Gallones** والموجودة فى إطار أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف فإننا فى الفن الإسلامى فى الأندلس وفى الجزائر (القرن الحادى عشر) يمكن أن نرى نماذج لذلك فى قبة التربيعة الرئيسية لمقصورة المسجد الجامع بقرطبة [لوحة م . **2** – شكل **13**] وفى قبة مراكش التى ترجع إلى عصر المرابطين [لوحة م **9** – شكل **32a**] وفى قبة مسجد القيروان [لوحة م . **19** شكل **44c**] وفى العديد من الزخارف الجصية فى قصر الحمراء [لوحة م.**19** شكل **44b**]، أما فى الشمال الأفريقى فإننا نراها فى قبة زخرفية صغيرة مصنوعة من الزخارف ذات اللون الرمادى ، فى منار قلعة بنى حماد (القرن الحادى عشر)**(391)** [لوحة م**19**]، كا أقيمت من مواد البناء وهنا تبرز القبة المسماة قبة بوابة السلاح بقصر الحمراء ، [شكل **66** من لوحة م. **23**]، والقبة القائمة على الممر الداخلى بها ثمانية **Gallones**[شكل **44** من لوحة م **19**]، أما القبة القريبة من الخارج وفيها ستة عشر فصا **Gallones** فهي بوابة الروضة فى قصر الحمراء .

-9 الأسقف المصنوعة من الخشب Tochembres de madera

هناك بعض الدراسات الخاصة بالأسقف فى عصر المدجنين ، وهى دراسات تناولت الموضوع من الناحية التقنية أو الشكلية ، فقد ألف ديجو لوبث دى أريناس **Diego lo-pez de Arenas** دراسة موجزة عن نجارة الخشب الأبيض **Breve Compendio**

de la Carpinteria de lo blanco، وهو كتاب أعيد طباعته وعلق عليه إدواردو مارياتيجي Eduardo Mariategui فى الطبعة الثالثة (392)؛ كما توجد طبعة رابعة نشرها جيرموسانشيث ليفلير Gullermo Sanchez Lefler (393)، كما تناول كل من بريتوبيس Prieto وررافلز Rofals هذه الموضوعات بعد ذلك فى دراسات رائعة وممتازة التوثيق . ومنذ فترة قصيرة نشرت مخطوطة عثر عليها فى غرناطة ، وحققها السيد/ مانويل جومث مورينو . هذه الطبعة لها تقديم وقاموس فنى أعدهما السيد مانويل (394) ولقد أخذنا الكلمات الفنية من النص الخاص بعمل لوبث دى أريناس ، ونص مفردات تشرح من خلال الأشكال التى قمنا بإعدادها ، كل واحده من أجزاء السقوف التى نتناولناها [لوحة م . 21 أشكال 46,47,48,49,50].

وحتى يمكن التوضيح بشأن تلك الأسقف فإننا نضع أنماطا لتلك التي كان لها انتشار كبير فى الفن الإسلامى فى الأندلس والفن المدجن الذى أعقب عام 1502 (لوحة م. 22).

A-الأسقف ذات الشكل المستطيل ، 52 السقف الجمالونى العادى:

Techumbres de base rectangular52 . Cubierta de par e hilera...

53a السقف الجمالونى الذى يتوسطه مسند وبه رباط ومثلثات فى الأركان أو بدونها وهذا النوع يمكن أن يكون مزخرفا بأشكال هندسية أو خاليا منها، المصدر Al-mizate(المسند) وهو الجزء العلوي المسطح والمستخدم فيه الأربطة وفى الحالة الثانية نقول بأن السقف أملس، 35B السقف الجمالونى الذى يتوسطه مسند مثمن الأضلاع مع مناطق الانتقال المستوية . كا أن المسند بدروه ثمانى الشكل وبذلك نرى أمامنا صورة من بنية القباب لذات القاعدة المثمنة ، أما الشكل 51 فهو سقف ذو جوانب بيضاوية، ولم ير هذا النمط فى المناطق التى ساد فيها الفن المدجن . نجده فى صالة باركا Barca بقصر الحمراء ، أما السقف المشيد من مواد البناء والشديد الشبه بالأسقف الخشبية – نمط 35a ـ فهو السقف الذى يطلق عليه " المرآة " وكثيرا ما نراه مستخدما فى الأبراج العسكرية بقصر الحمراء .

وعند زخرفة هذه الأسقف يتم اتباع إحدى طريقتين : المكشوفة **apeinazado** أو المغطاة **Ataujerado** وذلك طبقا للمساحة التى تتركها العناصر الزخرفية خالية أبو بمعنى آخر الكشف عن مكونات البنية مثل أضلاع المسند وكذا باقى الأجزاء أو أن هذه الزخرفة تغطى السقف بأكمله ، والدعامات المائلة التى تستند عليها الأجناب المائلة فى شكل شبه منحرف يمكن أن تكون فردية أو زوجية ، ونفس الشيء يحدث أيضا للكتلة الخشبية الكائنة فى أعلى الحامل إذ يمكن أن تكون فردية لكلا الجانبين أو زوجية بحيث تكون كتلة لكل جانب .

B- الأسقف ذات الشكل المستطيل Techumbres de base rectangular:

ويمكن أن ينسب هذا النوع من الأسقف إلى ذلك السقف الجمالونى ذى المسند فى الوسط ، كما يمكن أن يكون به زخرفة **Apeinezada** المكشوفة أو المغطاة **Ataujerado** [انظر الأشكال الموجودة فى لوحة م . رقم **21**]، ونسوق أمثلة على ذلك فيما يلى: بالنسبة للنوع الأول هناك سقف حجرة القديس دومنجو **Santo Domingo** بغرناطة (القرن الثالث عشر) وهذا ما أوردناه فى الشكل **55** مع الكثير من التبسيط . كما أن السقف رقم **56** يتسم هو الأخر بالبساطة ، ويمكن أن نجده فى الكثير من المبانى المدجنة: كما أن به مناطق انتقال فى أغلب تنويعاته . ومن صالون قمارش نجد السقف رقم **54** وهو سقف **ataujerado** وقد غطى عن آخره بعدد مختلف من التشبيكات الجميلة.

C- الأسقف ذات الشكل المثمن Techunbres de base octogonal:

يعتبر هذا النوع من الأسقف، والنوع السابق، من النماذج الأكثر شيوعا ، كما أن لهما علاقة بالقباب ذات القاعدة المثمنة والمشيدة من مواد البناء كما نراها فى العمائر الإسلامية ، ويكفى دليلا على ما نقول القيام بمقارنة القباب المعمارية للأبراج العسكرية فى الحمراء مع تلك القباب المصنوعة من الخشب حتى ندرك مدى التداخل والاتصال بين الجانبين ، وعموما فإنها قباب بها مناطق انتقال مسطحة أو مقعرة وعادة ما تكون

مزخرفة بطريقة **ataujerado** والشكل **57** هو النمط الأكثر شيوعا غير أنه أحيانا ما يحل محله السقف رقم **58** حيث نجد أن مناطق الانتقال تبتعد عن المستطيل الذى يحيط بها وبالتالي تظهر مناطق الانتقال في صورة تشبه المثلث أو الدعامات الحادة الزاوية ، ومن المؤكد أن السقف رقم **58** منبثق من طاقية قباب مشيدة من مواد البناء لها نفس الشكل ، وشائعة الاستخدام فى قصر الحمراء -تربيعة سلم برج الأسيرة.

أما السقف **59** فهو مثل الأسقف السابقة فيما يتعلق بالزخرفة الفريدة ، حيث تختلف العناصر الزخرفية المستخدمة فيه عن التشبيكات المعهودة . وهى زخرفة تتميز بأن التكوين الموجود بها شكل نجمى ذو ثمانية أطراف موضوعة فى شكل مثمن مزدوج به ما يشبه المعينات فى أطرافه ، وهى زخارف منبثقة من الأشكال الكلاسيكة السابقة التى أفاد منها الفنانون الناصريون للوصول إلى التكوينات المعقدة من التشبيكات والقربصات، وتعتبر تلك وحدات أساسية انتقلت - كما أشرنا سلفا - إلى القباب المدجنة فى ارغن **Aragon** مـــثلمـــا نرى ذلك فى بيت **La real maestranza** فى سرقسطة، كما أن المفتاح به شكل مثمن لتعليق الثريا سيرا على النمط القوطى الخاص برقاب القباب وكذلك نمط عصر النهضة أما قبة الثريا فيوجد بها زخارف رائعة من المقربصات التى تمت بصلة واضحة للوحدات الأساسية الكلاسيكية فى الزخرفة الهندسية فى قصر الحمراء .

نلاحظ أن الشكل **59** ينتقل إلى الشكل **60** إذا ما قمنا بتفكيكه . وقد خطى هذا النوع من الأسقف بانتشار واسع فى محافظة بلد الوليد ، ومحافظة بالنسيا **.Palencia>**

D-الأسقف ذات الستة عشر جانبًا **Techumbre de dieciseis lades:**

هي مثل تلك التي لها مخطط ثماني وهي منبثقة من العمارة في قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر، وتوصف بأنها قباب مضلعة (بارزة) غير أن ذلك النوع من القباب لم يحظ بالقبول في إسبانيا خلال العصر المدجن، بالا أنها كانت ذات شأن في القصور الإسلامية: برح برطل وبوائك نفس المبنى - شكل **60**.

E-الاسقف ذات القاعدة المستديرة Techumbres con base cilindrica:

وهى أسقف مكونة من شكل يشبه نصف برتقالة ترتكز على مناطق انتقال ثلاثية من المقربصات المستخدمة فى الزوايا وبذلك يحدث الانتقال من المربع إلى المستدير ، والسقف رقم ٦٢ هو الخاص بصالون السفراء بقصر أشبيلية كما كانت له صورة طبق الأصل فى القصر الذى زال من الوجود وهو قصر لوس كارديناس دى توريخوس **Los Cardenas de Torrijos.**

يمكننا أن نُدخل فى هذه المجموعة القباب المشيدة بمواد البناء والتى تنسب إلى عصر المدجنين حيث تتصل قاعدتها المستديرة بأربعة مناطق انتقال فى الأركان وكذلك ثمانية أخرى أصغر حجما من الأربعة الأولى وبذلك نجد أمامنا المنهج المثالى للانتقال من المساحة المربعة إلى المستديرة المسماة بنصف البرتقالة، وترتبط هذه القباب بوضوح بالسقف رقم **61** المأخوذ من قصر الحمراء وبتلك الأخرى ، الحلية المفصصة فى نفس المكان ، وقد كان لتلك القباب النصف كروية والمزخرفة بزخارف هندسية مأخوذة أحيانا من التشبيكات الخاصة بالأسقف الخشبية ، أهمية خاصة فى أشبيلية حيث نراها هناك فى المصلى الذهبى **C. Dorado** فى torديسياس وكذا فى مصلى لا ميخورادا دى أولميدو **La Mejorada de Olmedo.**

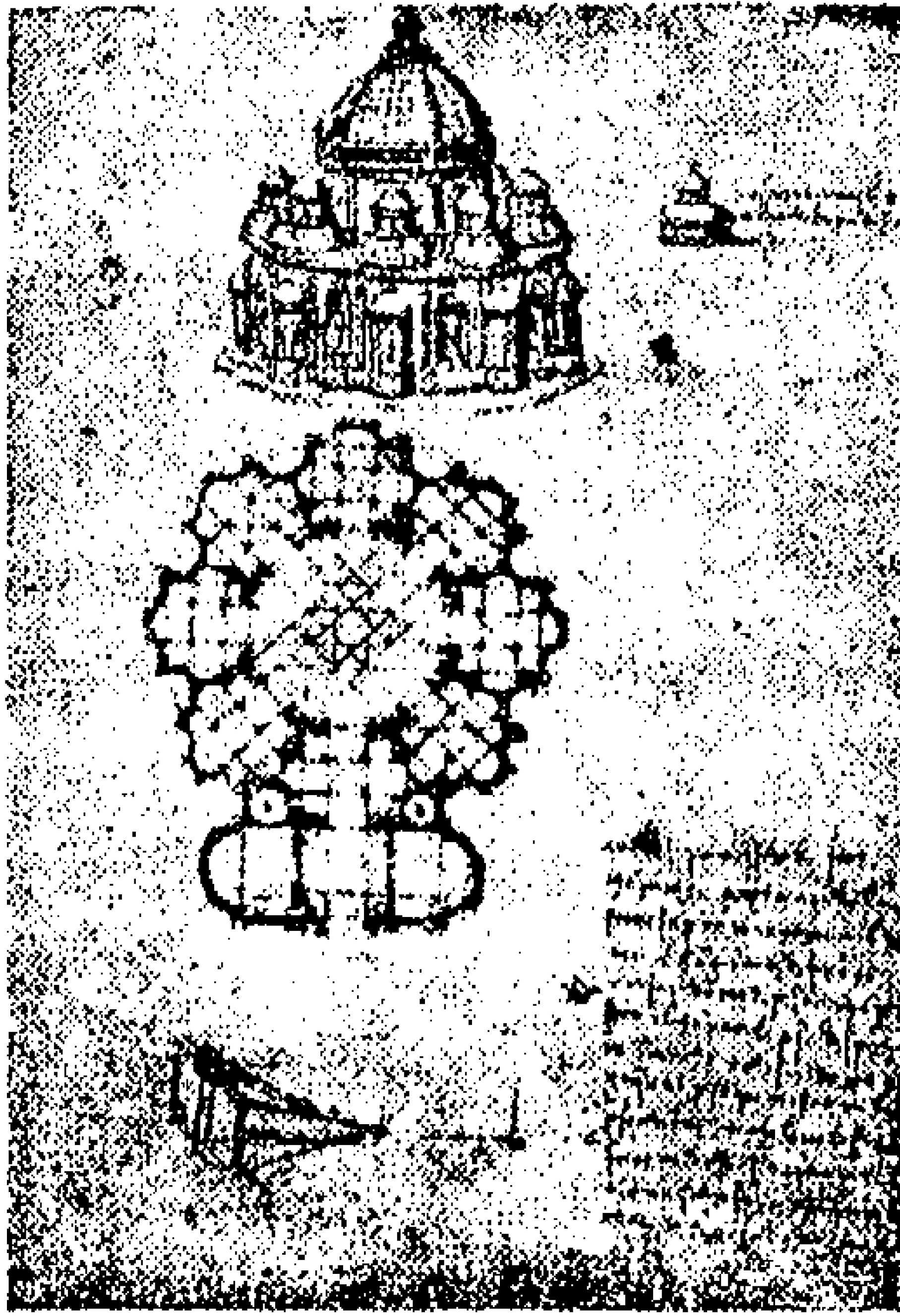
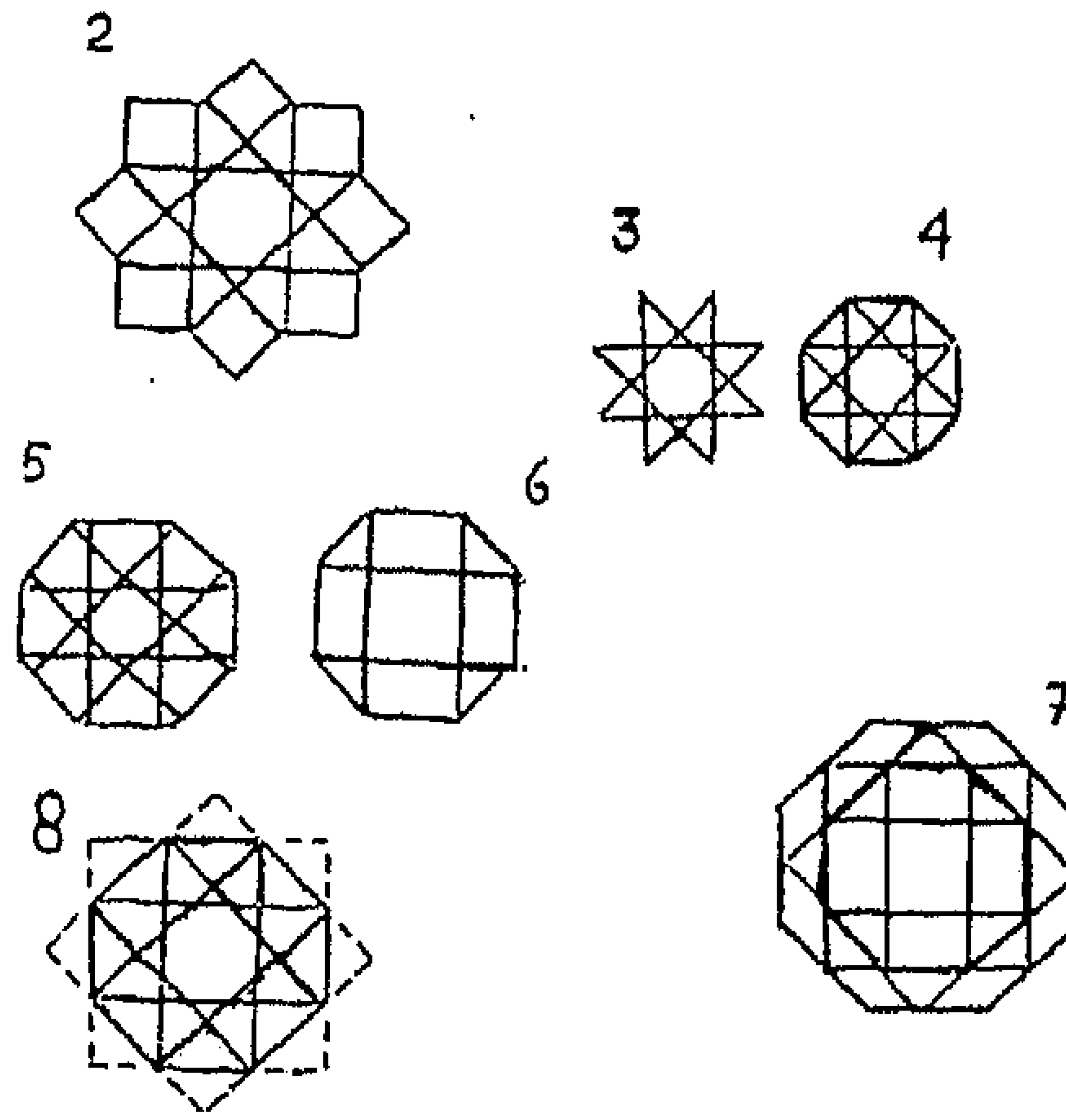
F-الأسقف النجمية Techumbre estrellada:

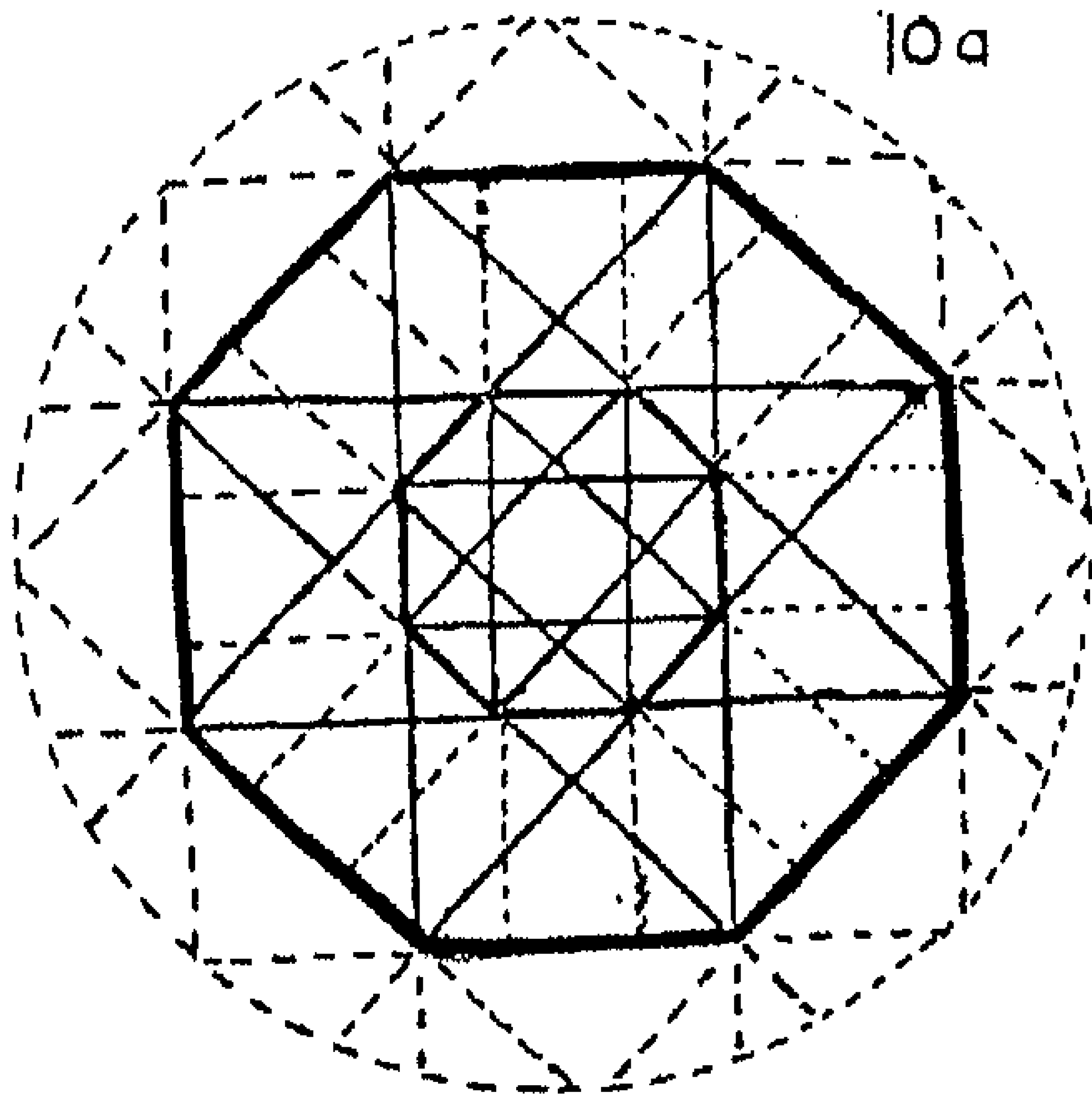
نجد هذه القبة فى قصر الحمراء ، وهى رقم **63** ، كما تغطى صالة بنى سراج فى صحن السباع :كما أنها من المقربصات ، ورغم أن الرقبة الخاصة بكاتدائية برغش **Burgos** – أى أنها قبة بها شكل نجمى فى إطار شكل مثمن ، فإن البنية الأساسية للمقربصات الغرناطية تنبثق من القبة المتقاطعة الموروثة عن عصر الخلافة والقائمة على مقصورة المسجد الجامع بقرطبة .

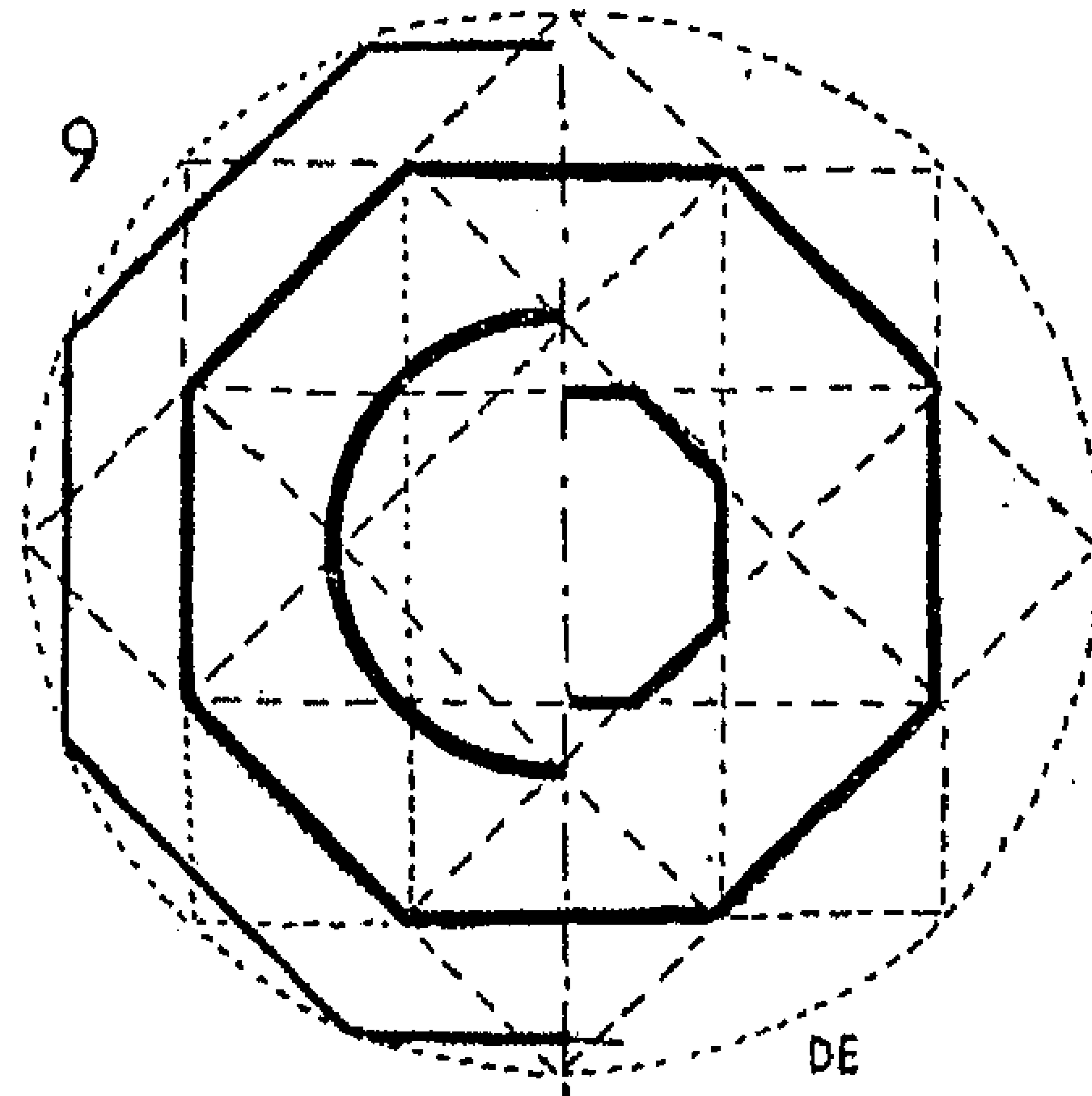
ونقدم فى نهاية المطاف مثالا آخر للسقف المثمن من المجموعة **C** نظراً لأهميته فهو يعبتر واحدا من الاسقف القليلة فى عصر المدجنين التى زخرفت باستخدام التشبيكات الأصلية ؛ إنه سقف مقصروة الكهنة فى كنيسة بيالكون **Iglesia Paarroquial Vil-**

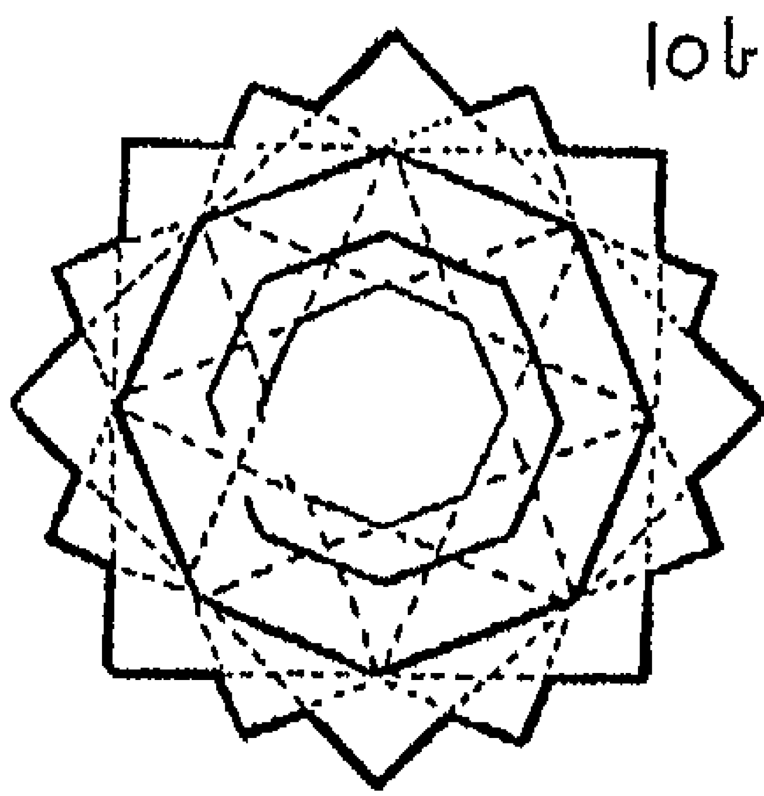
lalcon، رقم **64** ؛ ويحمل اسقف مناطق الانتقال المعروفة وهى من النوع المستوى، أما الشكل المثمن الذى يكاد يكون قاصرا على الزخارف الهندسية لتحضيراته فهو مستخدم هنا بطريقة أصلية تتمثل فى إننا نرى تشبيكة فى مفتاح السقف تبلغ ستة عشر طرفا وحولها ثمانية تشبكيات أخرى كل منها من اثنى عشر طرفا ، ونرى كل هذه العناصر الزخرفية موضوعة فى الشكل المثمن الأولى الذى تشير زواياه إلى وسط أضلاع مثمن آخر خارجى ، ويرتبط كلا الشكلين المثمنين بواسطة تشبيكات مكونة من عشرة أطراف .

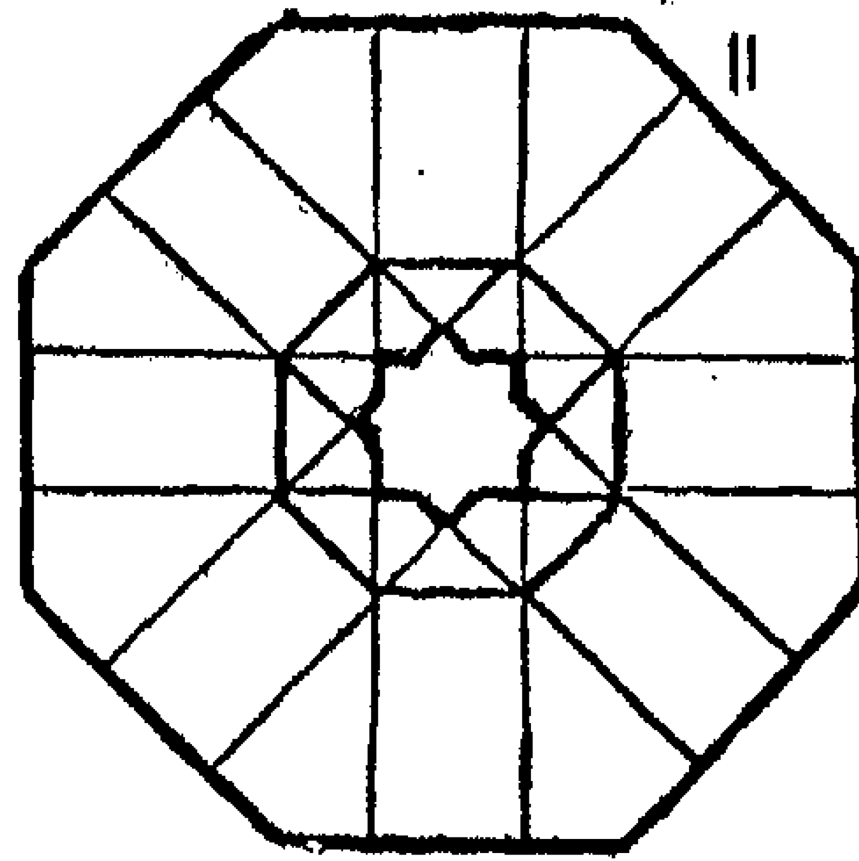
وبالنسبة للتشبيكات الكثيرة التى تغطيالعديد من أسقف دور العبادة والقصور القشتالية فليس من المتسع لدينا أن ندرسها بطريقة منفصلة وبمعزل عن مسار الزخارف الهندسية الإسلامية التى تعتبر نقطة البداية لها ، وإذا ما كان لنا أن نتحمل عبء دراسة من هذا المنطلق فليس علنيا إلا أن نعود إلى عصر الخلافة فى قرطبة حيث عاشت الزخرفة الهندسية القديمة التى تنسب إلى حوض البحر المتوسط مرحلة تجديد شاملة وبعد ذلك نجد قصرالحمراء يذهب بتلك التجديدات التى أدخلت على الأنماط الكلاسيكية إلى أبعد حد مما جعله الوجهة الأولى للفن المدجن القشتالى ، وعلى ذلك فلكل تكوين زخرفى هندسى فى الأسقف والجصيات والرسوم المدجنة القشتالية والأرغنية (نسبة إلى أرغن **Aragon**) قد نمت فى رحم الورش الإسلامية الكبرى فى الأندلس ، ذلك الإقليم الذى يلتقى فيه تياران أو رافدان أولهما الكلاسيكى الذي وصل إلينا عبر أيدى المصممين المسلمين فى الأندلس ، أما الآخر فقد جاءنا من أيدى الفنانين المسلمين فى المشرق ، والبرهان الساطع على درجة الكمال والدقة الرفيعتين التى وصل إليها الفنانون فى هذا السياق هو القدرة الفائقة للفنانين المدجنين فى التعامل مع التشبيكات وتطبيقاتها ، كان المثل الأعلى للنجارين المدجنين هو زخرفة فراغات مسطح ما بواسطة الوحدات الزخرفية النجمية إلا أن إبداع تلك الوحدات ، التى تحمل الطابع الإسلامى ، فى المجتمع القشتالى يرجع فى حقيقة الأمر إلى المصممين الفنانين الأندلسيين وليس إلى الأيدى التى نفذت ، فلقد أصبحت الكنائس القشتالية مسقوفة على الطرائق المتبعة فى المساجد والقصور الأندلسية بينما لجأت الكاتدرائيات الكبيرة إلى السقوف الحجرية وبذلك تفتح الأبواب أمام التيارات الأوربية .

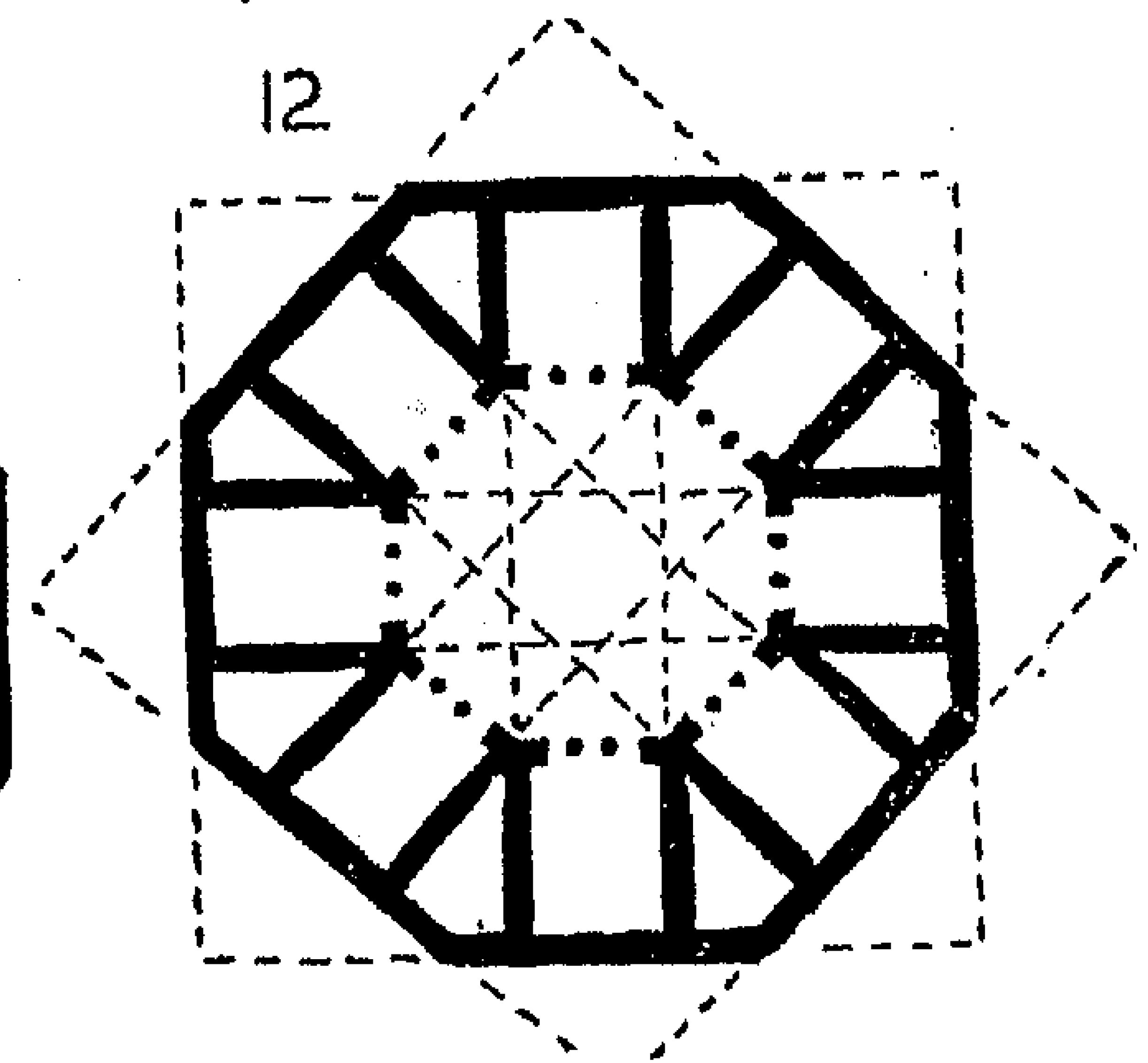





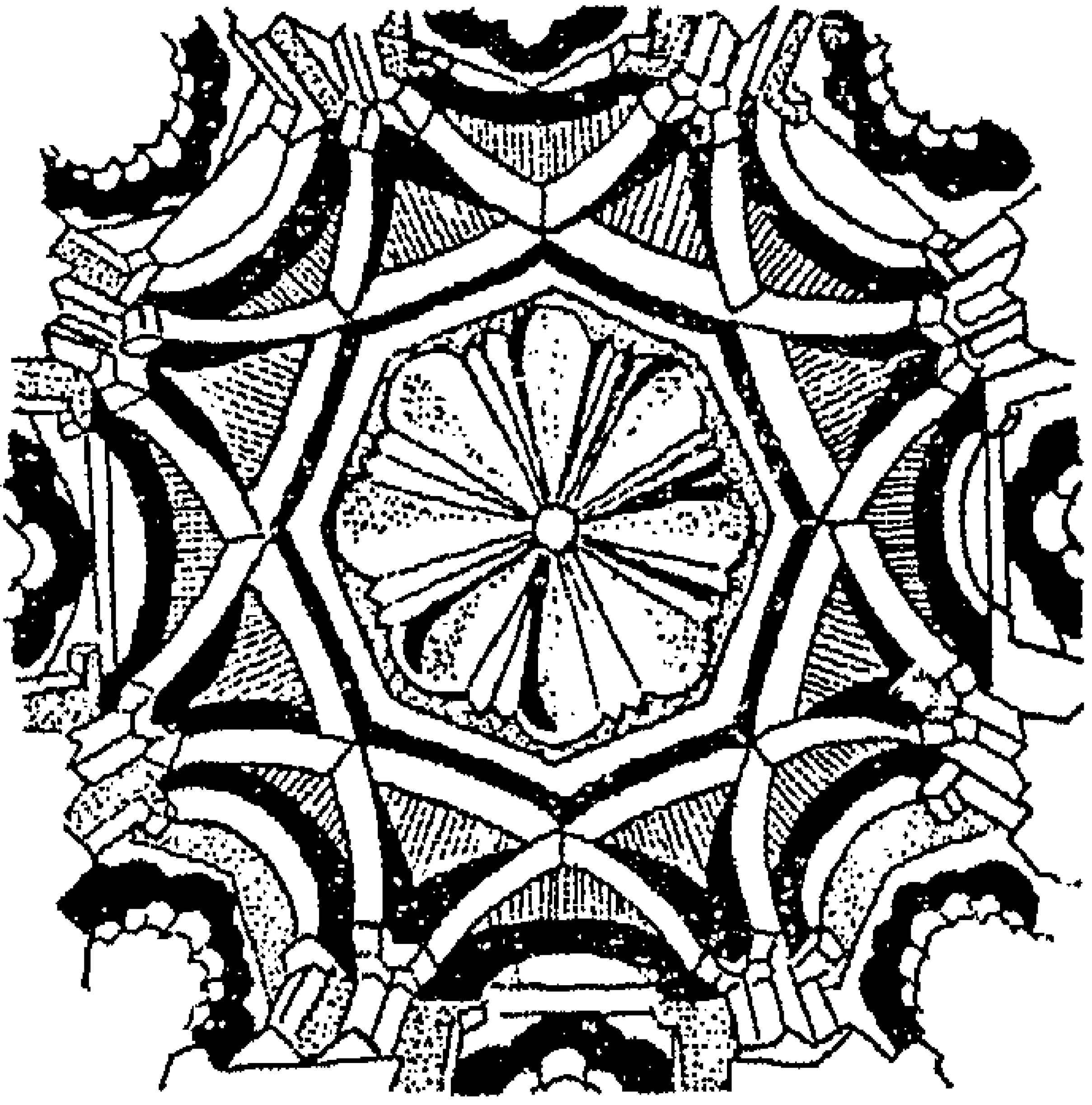


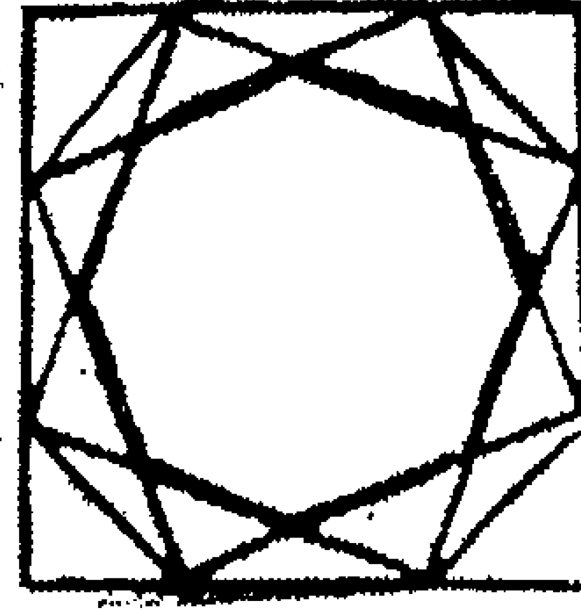


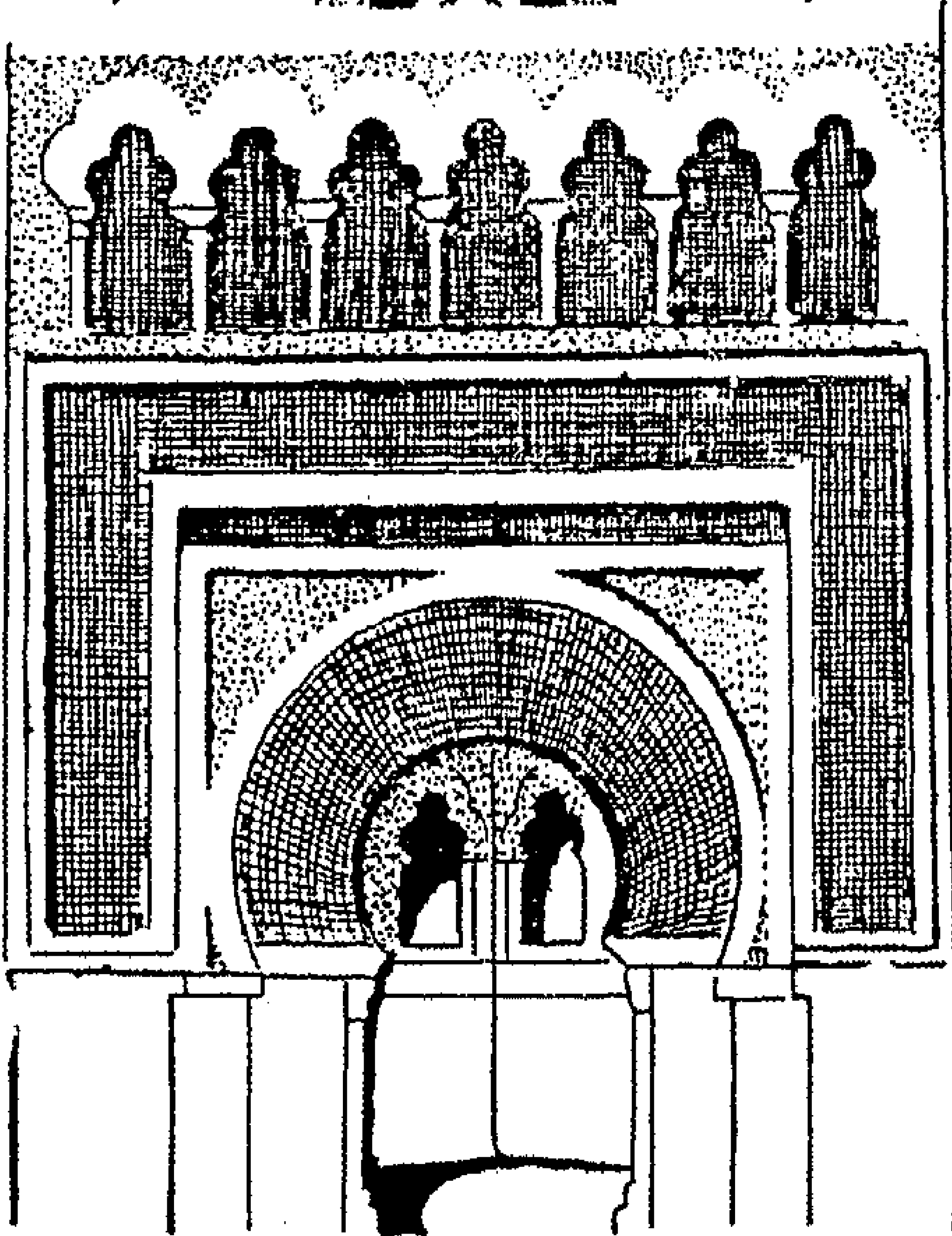


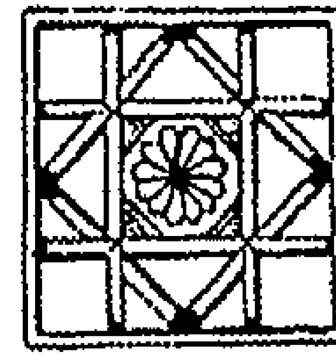


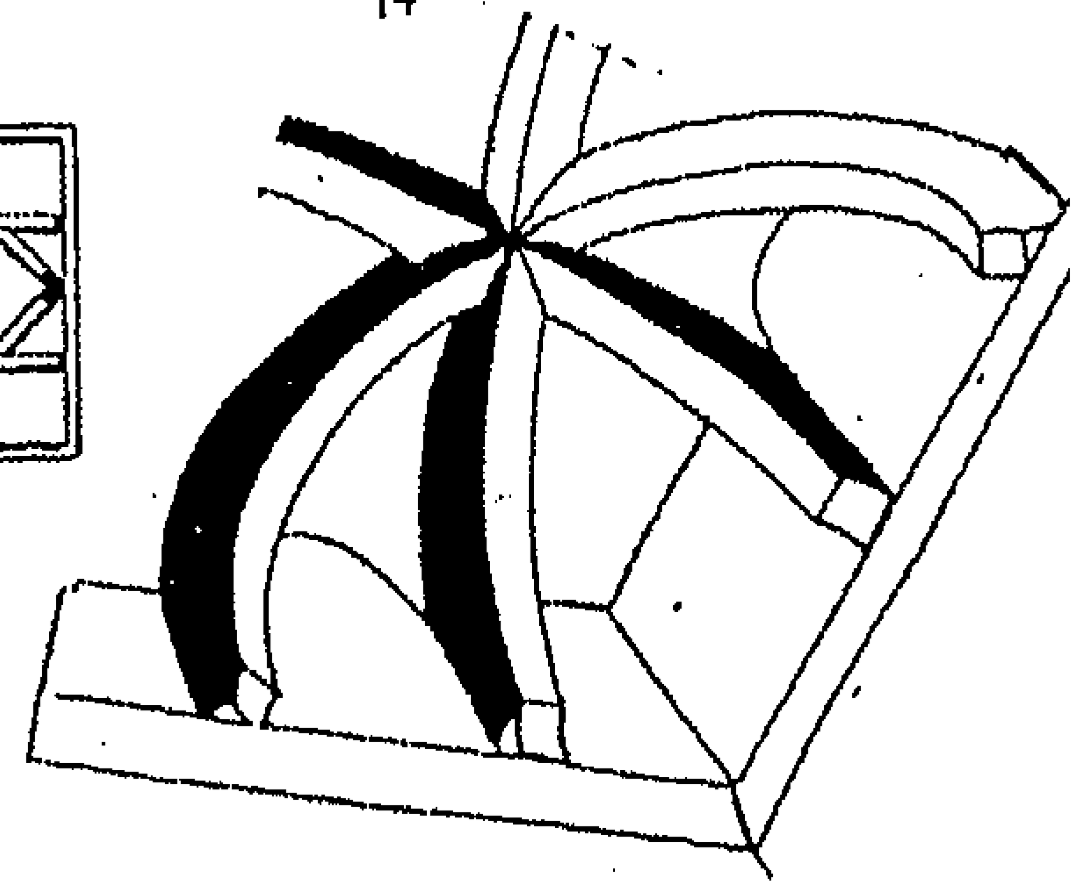
لوحة مجمعة 1 نظرية مخططات المباني ليوناردو دافنشي، وكذلك دور العبادة البيزنطية والإسلامية.



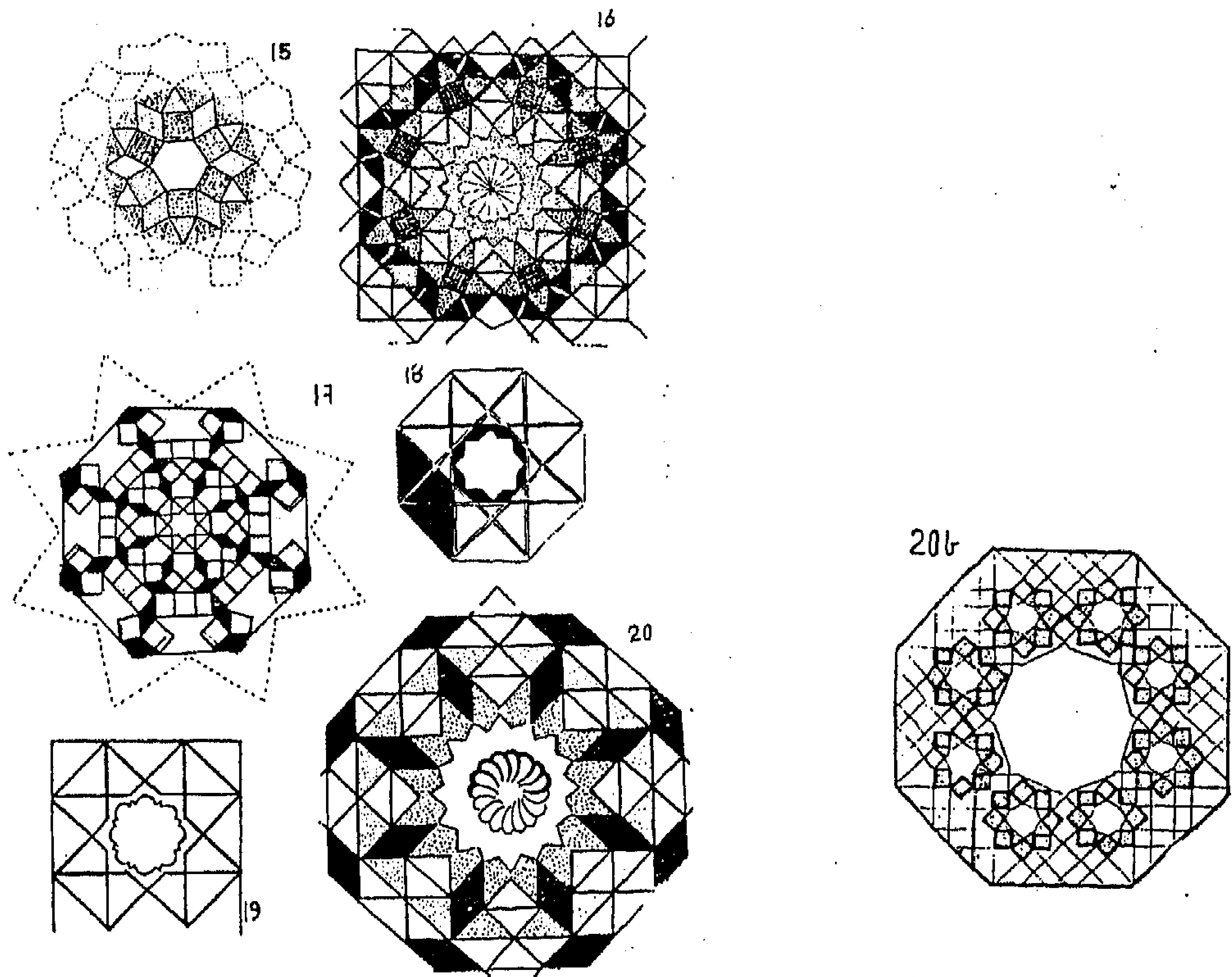




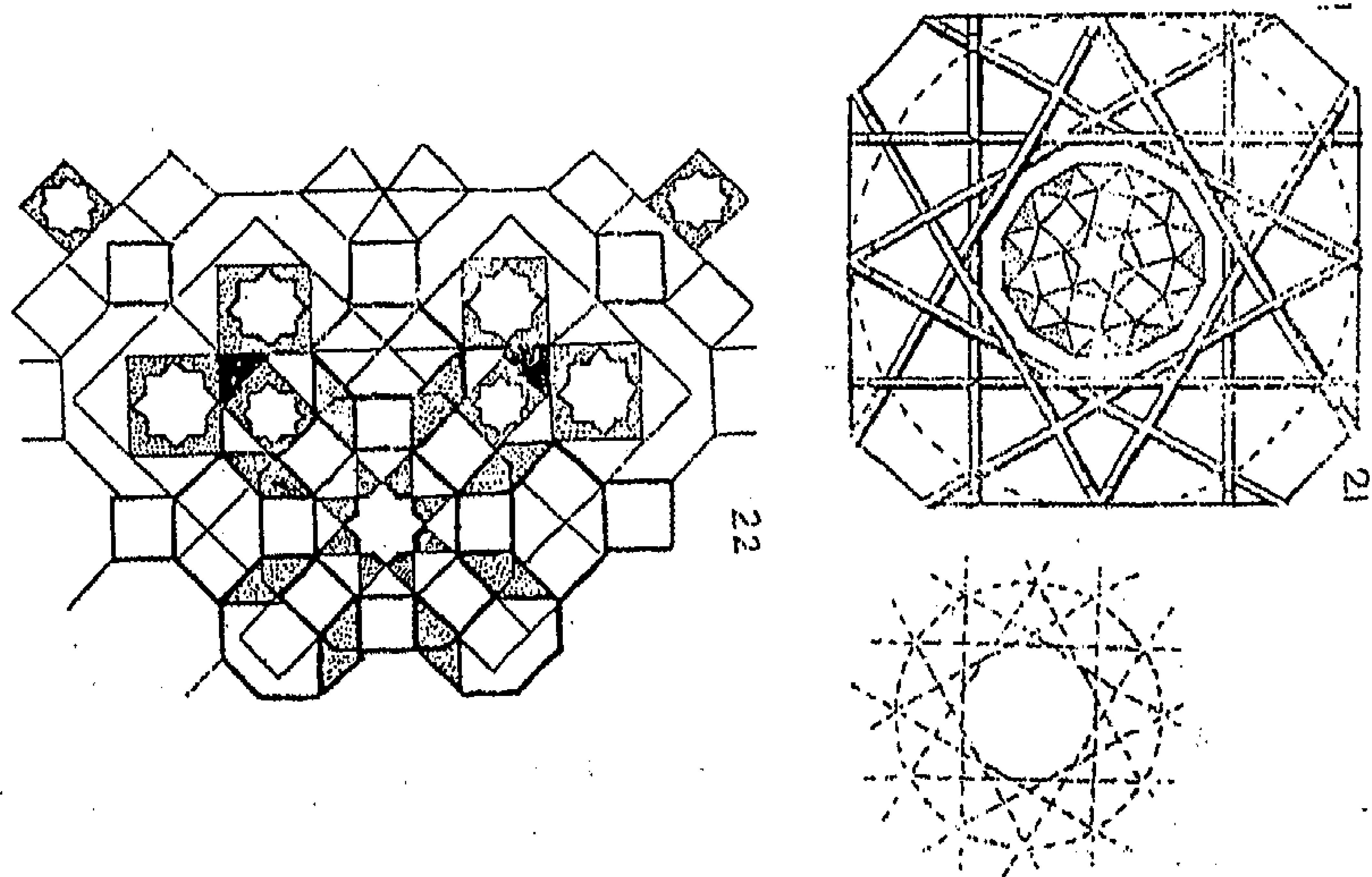




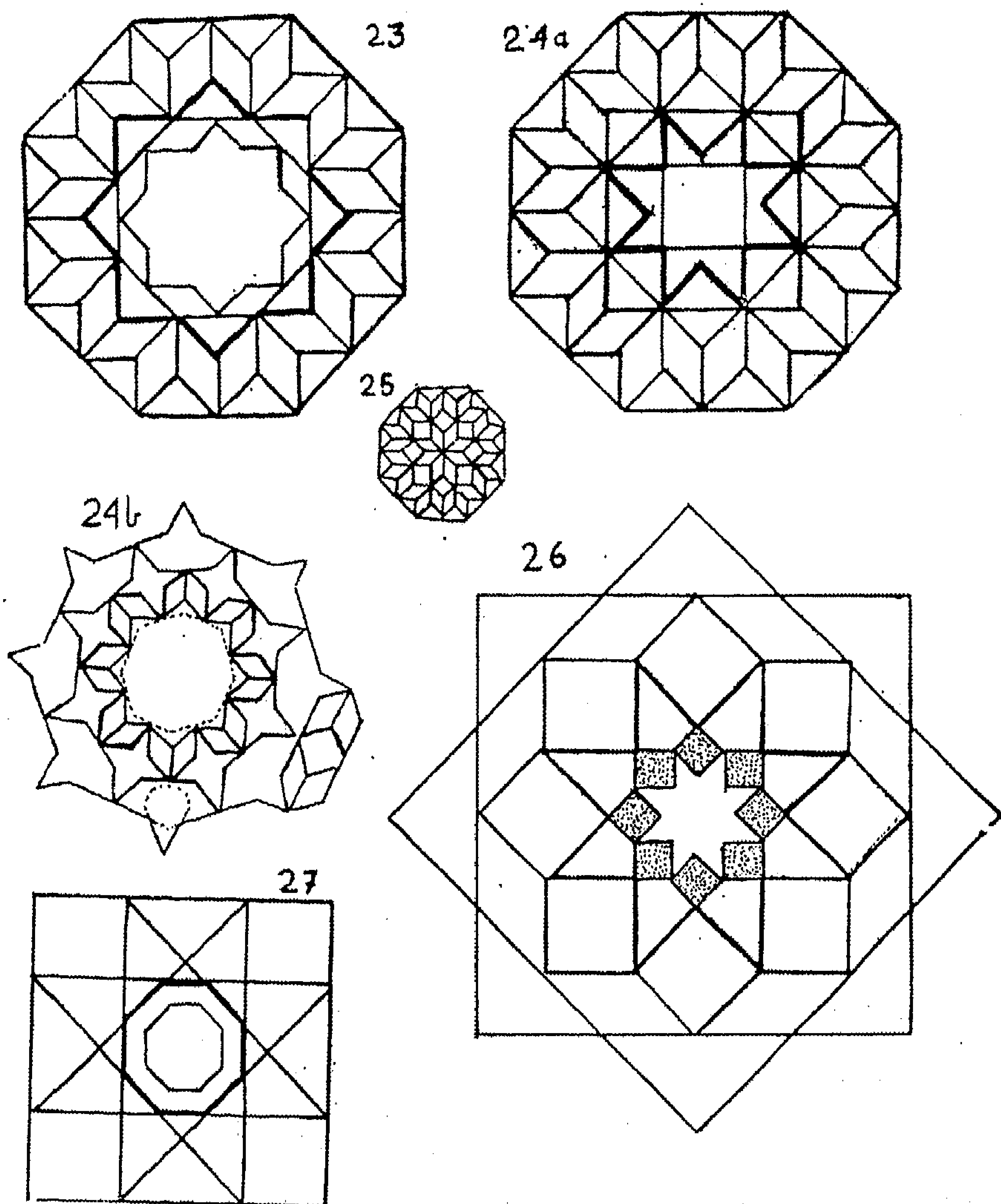
لوحة مجمعة 2 قبة مضلعة موروثة من عصر الخلافة بالمسجد الجامع بقرطبة. 13 جزء من البلاطة الرئيسية في المسجد. 14 من مصلي بيابيثيوسا.



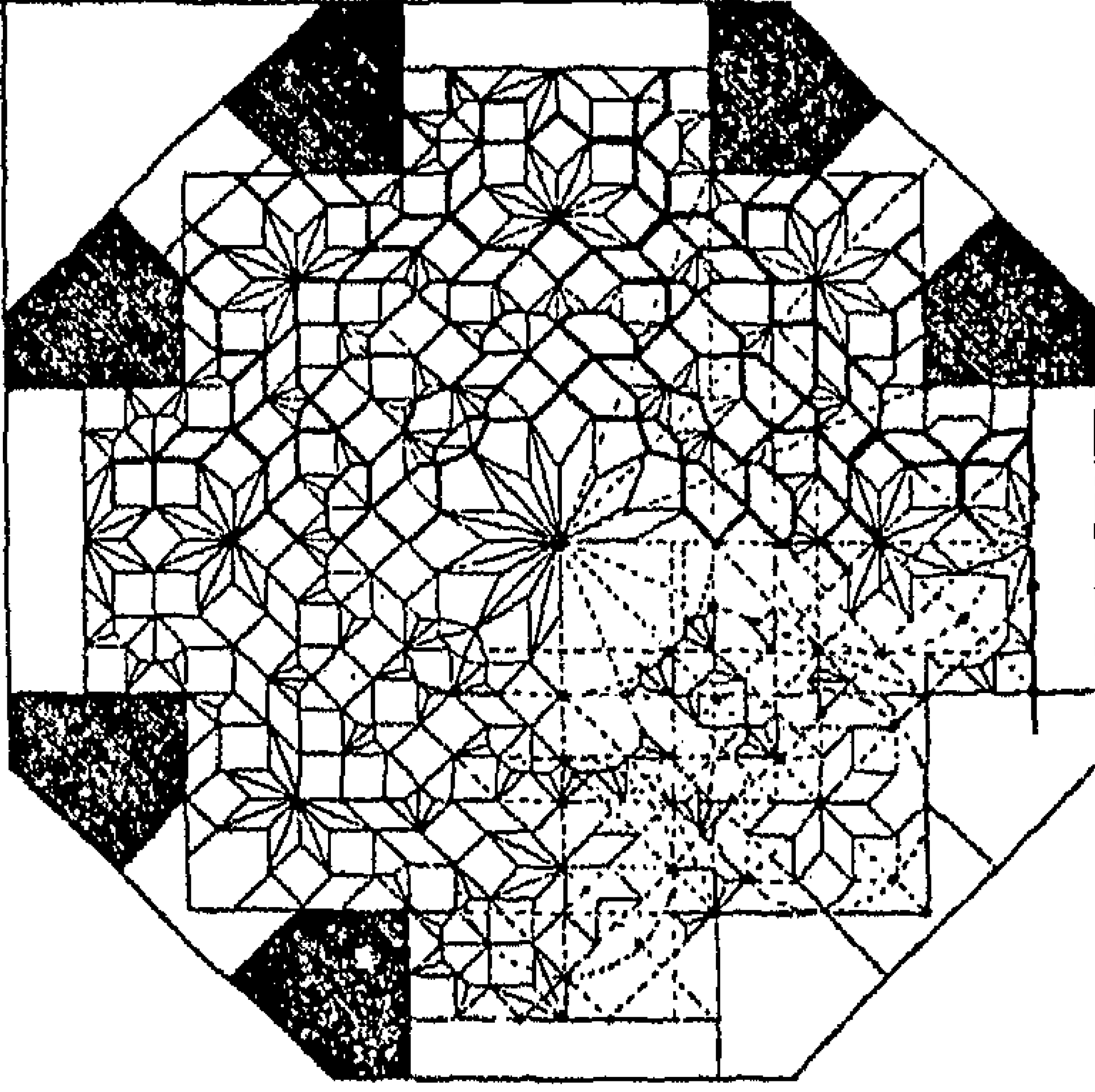
لوحة مجمعة 3 قباب المقربصات: عصر الموحدين والناصريين والمدجنين.

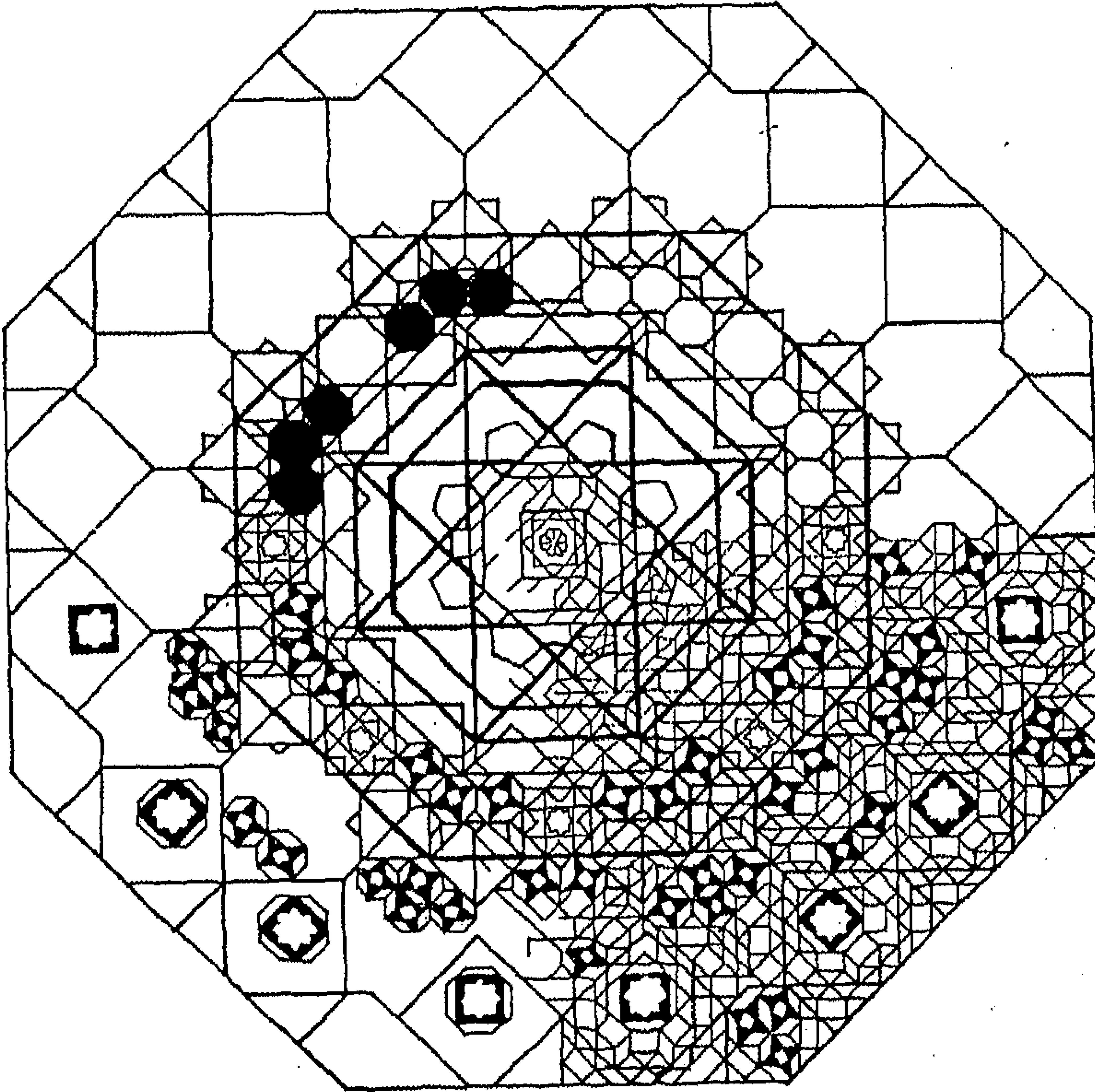


لوحة مجمعة 4 شكل 21 لقبة في كاسادل باتيو دي بانديراس - أشبيلية. 22 قبة مقربصات في الكتبية.

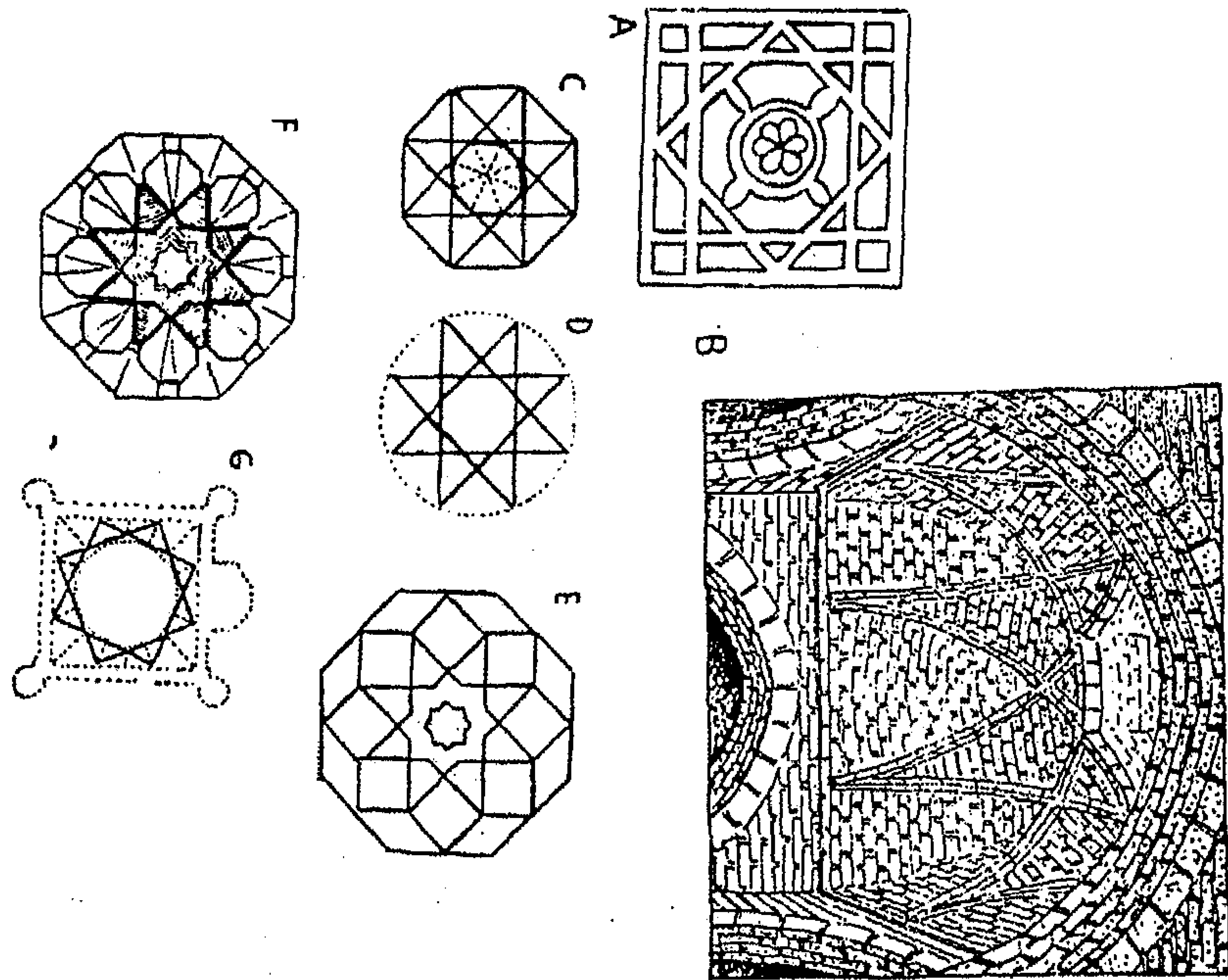


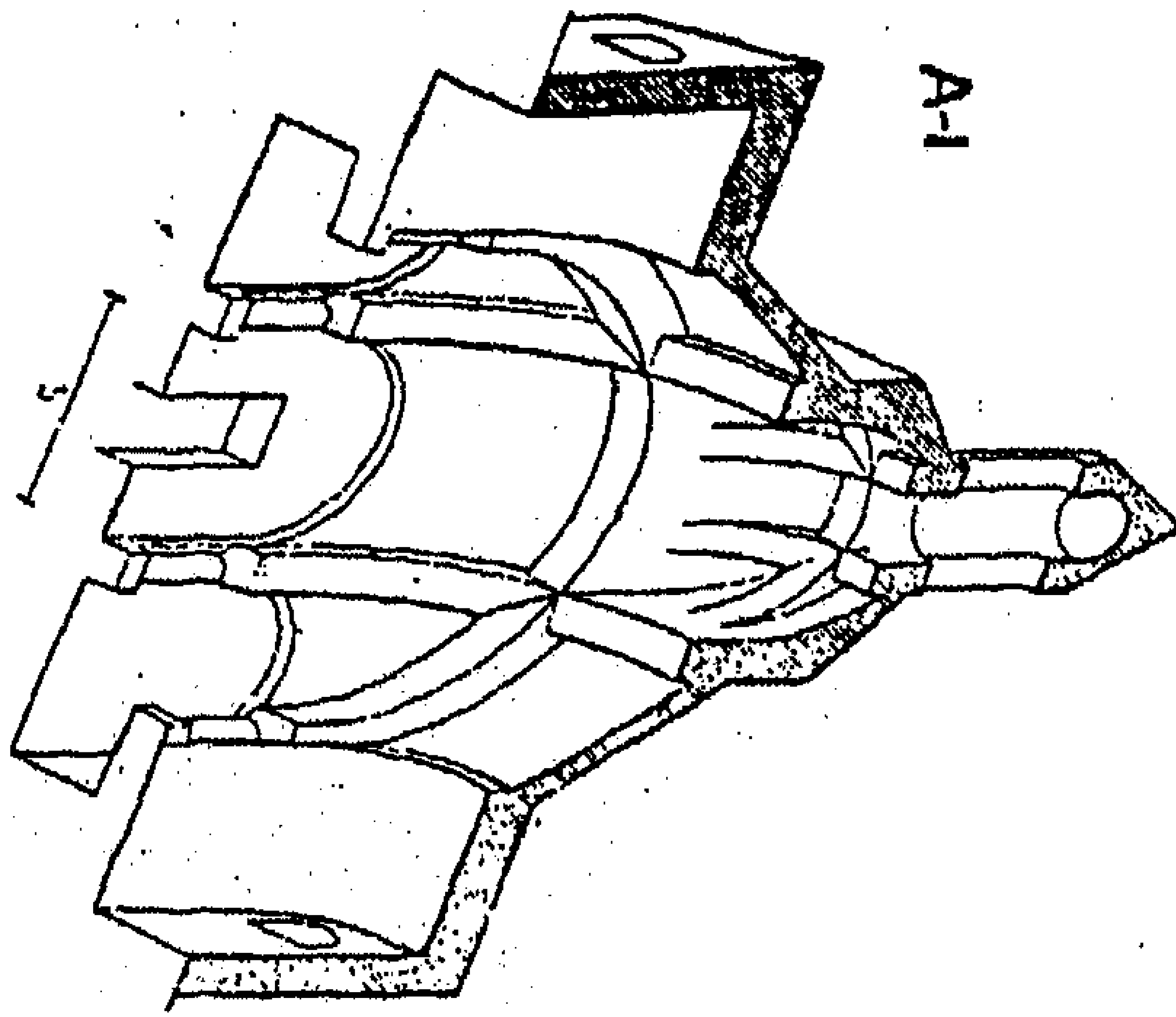
لوحة مجمعة 5 الأنماط الأساسية الكلاسيكية للتكوينات الإسلامية الأندلسية .



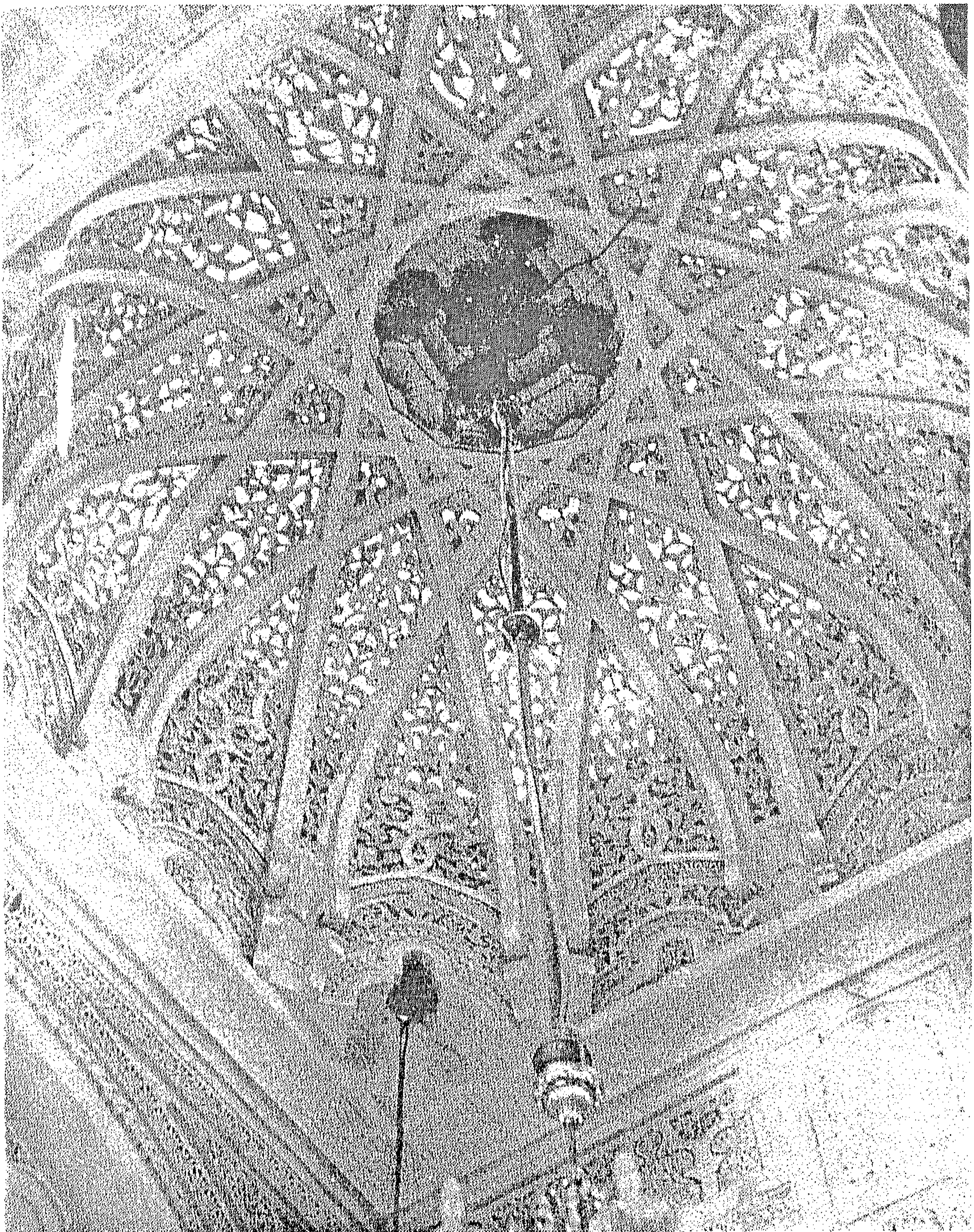


لوحة مجمعة 6قباب المقربصات، شكل 28 القبة الشرقية في نانانز. الشكل 29 قاعة الأختين في الحمراء.



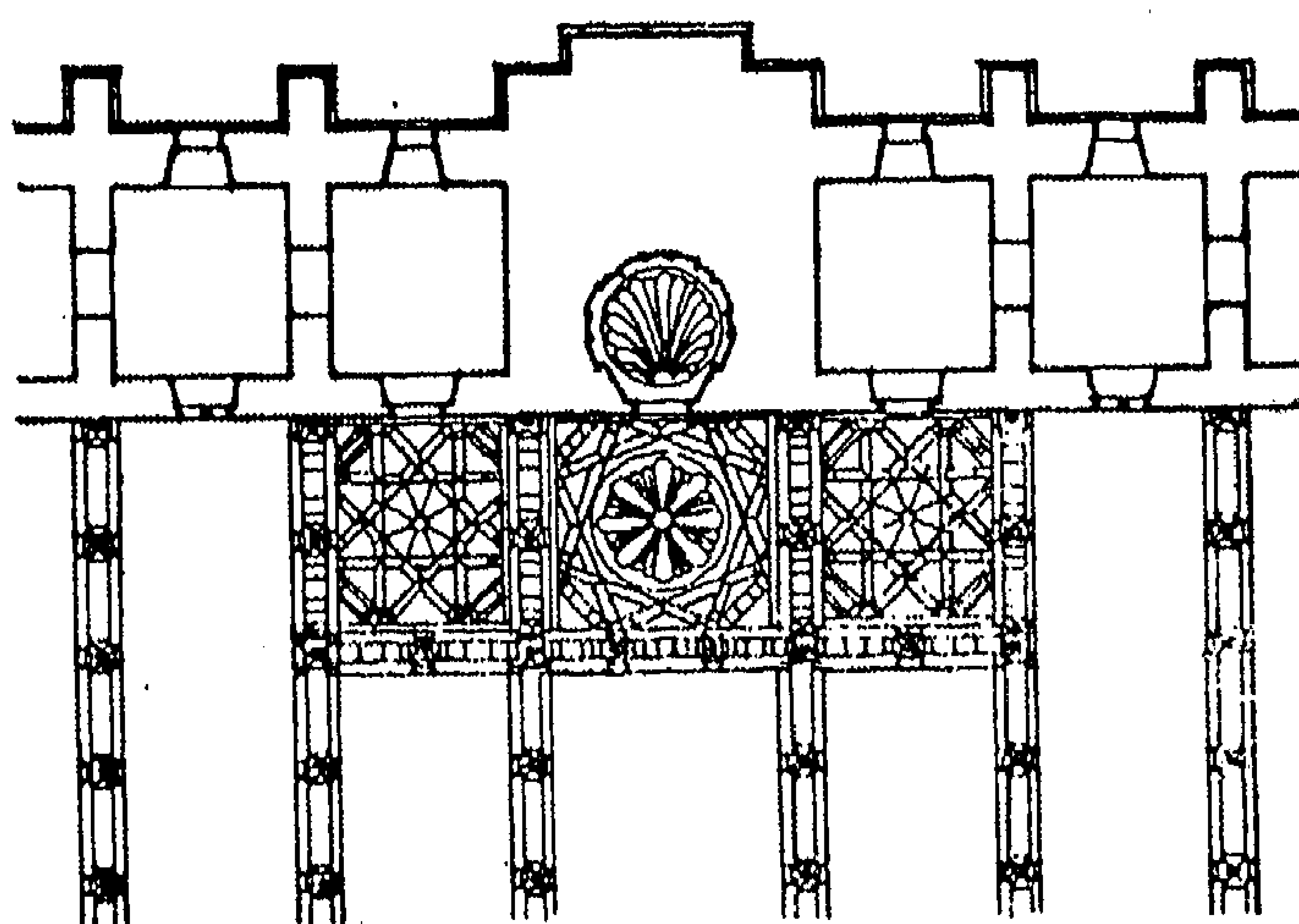


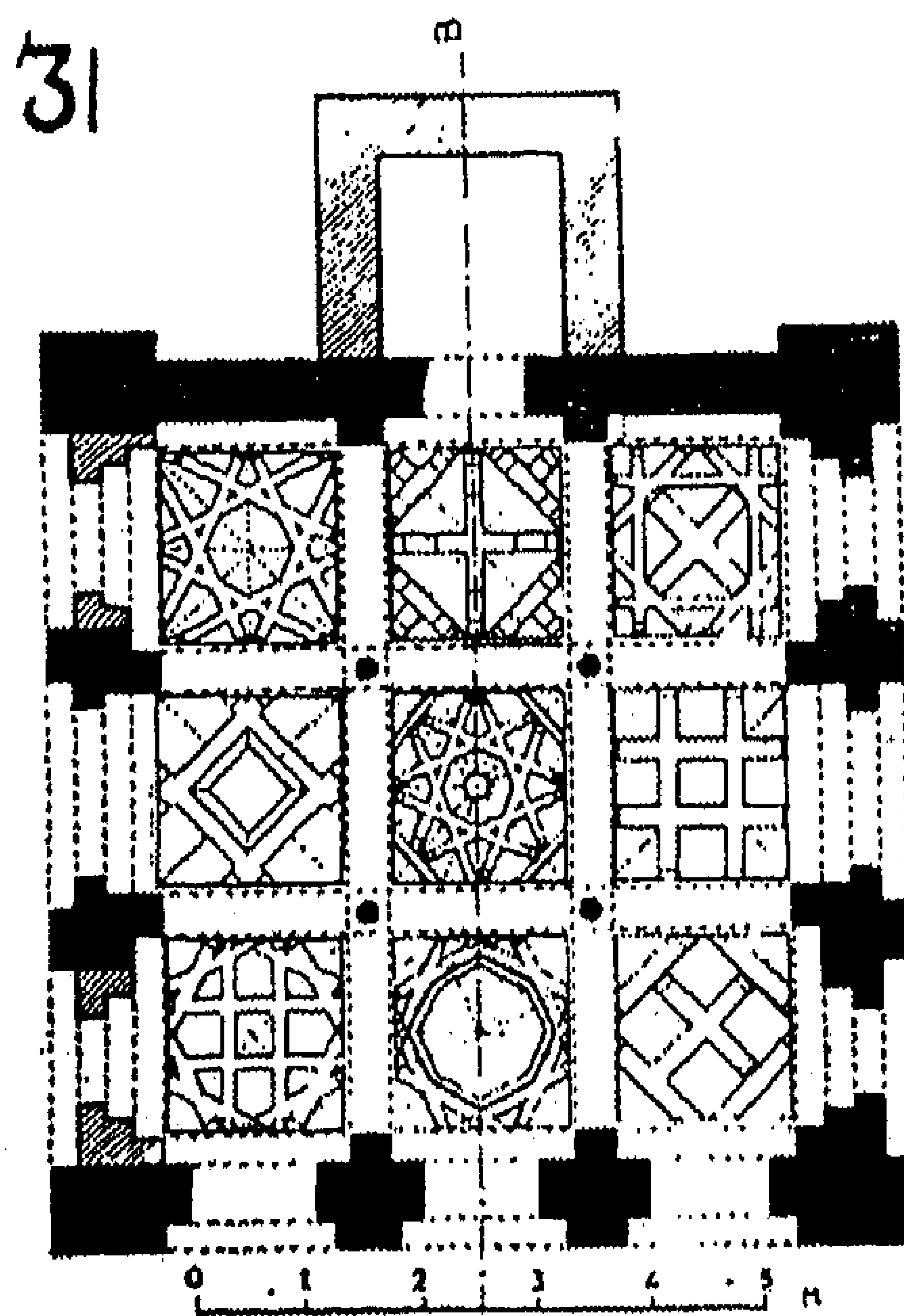
لوحة مجمعة 7 القباب المضلعة الشرقية A من الزليج (القرن التاسع) بالمسجد الجامع في القيروان-1A مصلى أشبط، في أرمينيا (طبقا لشويزي)B قبة في أصفهان (طبقًا لمارسيه) وتتكرر في الشكل c. أما d وF فهما قبتان في أصفهان، 6 قبة في بيشاور (طبقًا لكروكي لسلادين).



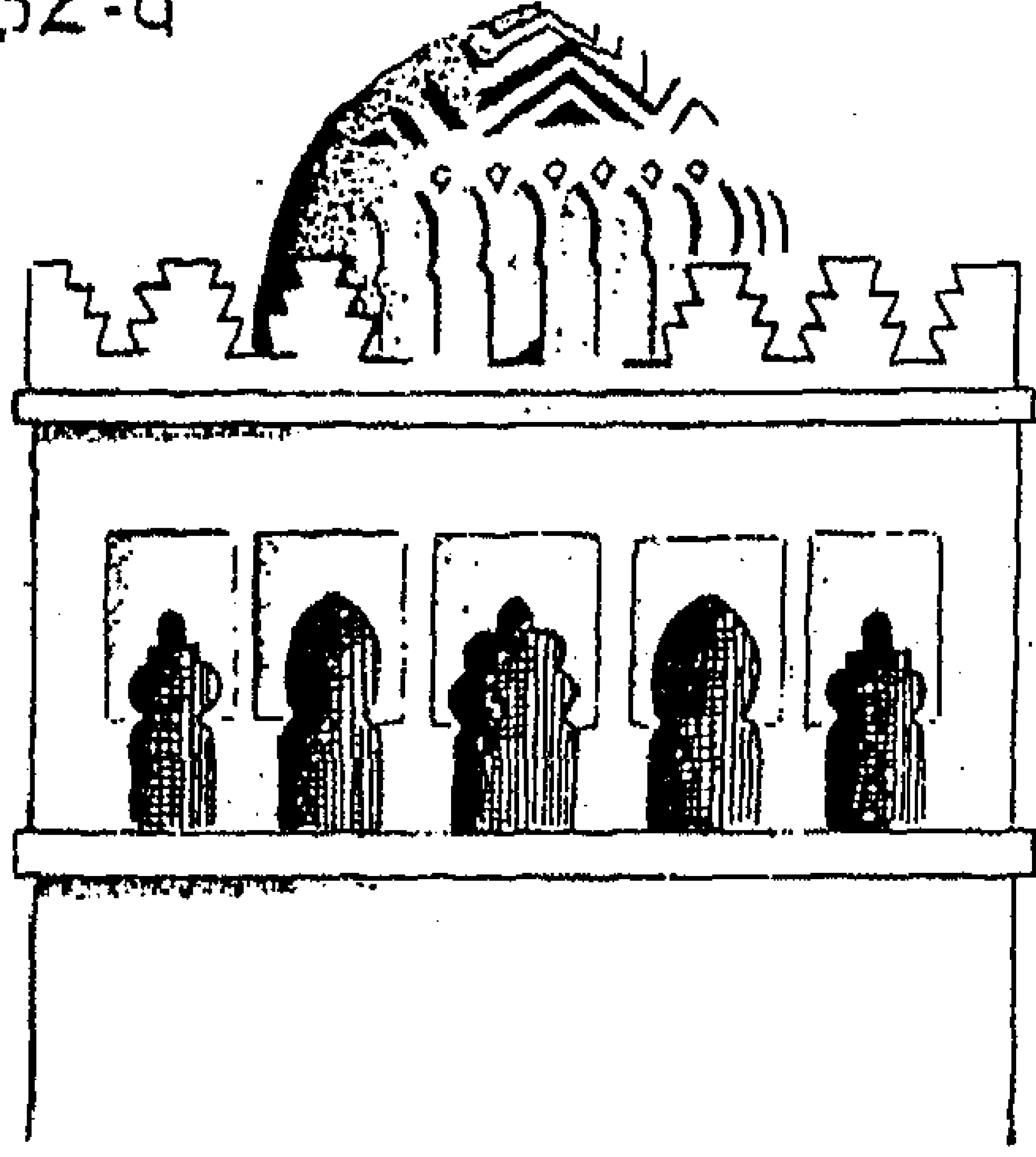
لوحة رقم 6: القبة المضلعة بالمسجد الجامع في تلمسان.

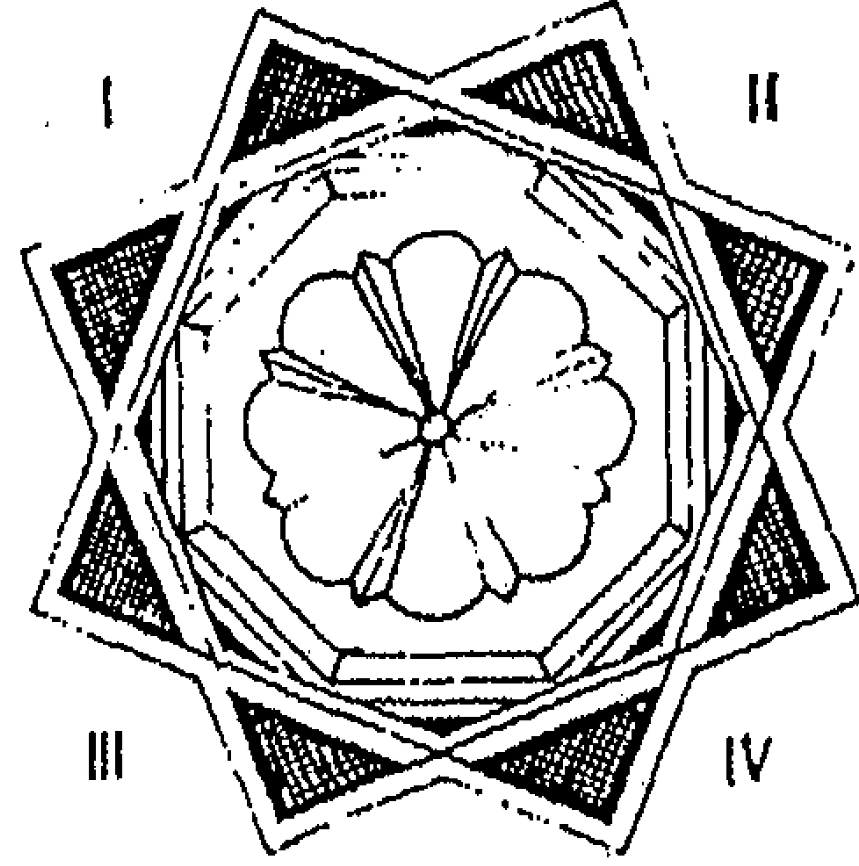
يعتبر مسجد تلمسان أحد الروائع التي أقامها المرابطون على أرض المغرب Magreb، وتعتبر القبة المضلعة الكائنة في التربيعة السابقة على المحراب مثلا حيا على تفرد هذا الأثر كما أنها متأثرة بالقباب القرطبية المضلعة الموروثة من عصر الخلافة، وتجمع القبة الجزائرية تيارين فنيين سوف يكون لهما أثرهما على الفن الإسلامي في الأندلس اعتبارا من القرن الثاني عشر، فالتراث القرطبي يتعانق مع المقربصات القادمة من المشرق، ويتضاءل حجم الأضلع مثلما هو الحال في الفن القوطي، بحثا عن الجديد في الزخرفة، وعلى هذا فإن الوحدة الزخرفية، التشبيكة، قد ضربت بجذورها في القباب الإسلامية الرئيسية ثم قام المدجنون بتقليدها في الأندلس والقطاع الشمالي لشبه الجزيرة الأيبيرية.

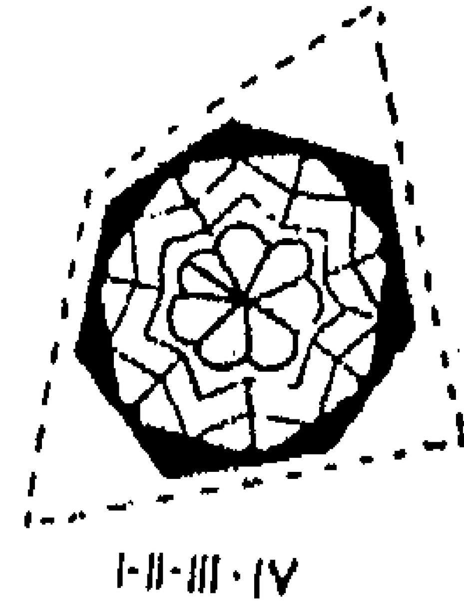


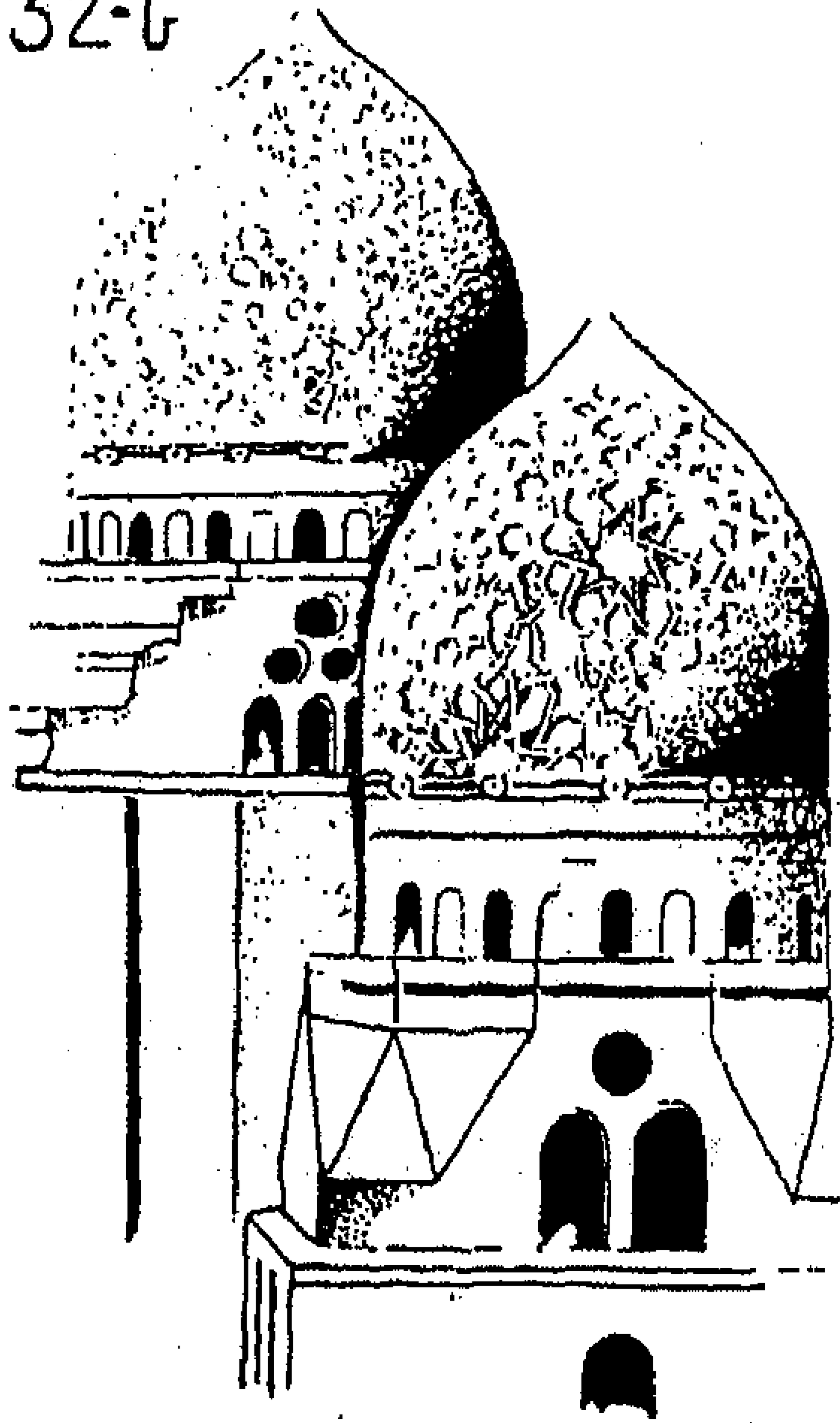


لوحة مجمعة 8 قباب مضلعة من عصر الخلافة - شكل 30 (مقصورة المسجد الجامع بقرطبة. شكل 31 مسجد كريستو دي لوث (الباب المردوم) بطليطلة.

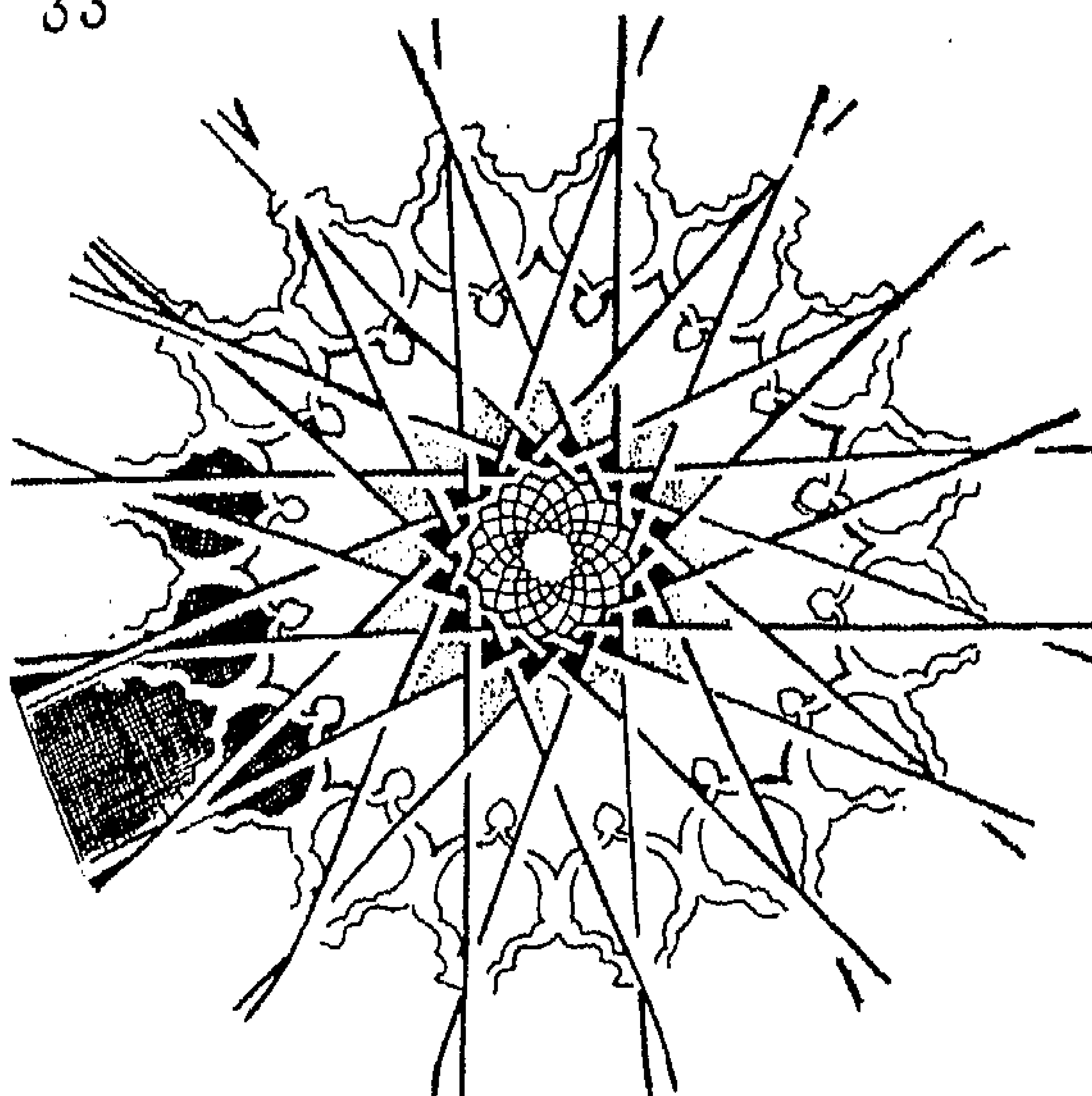


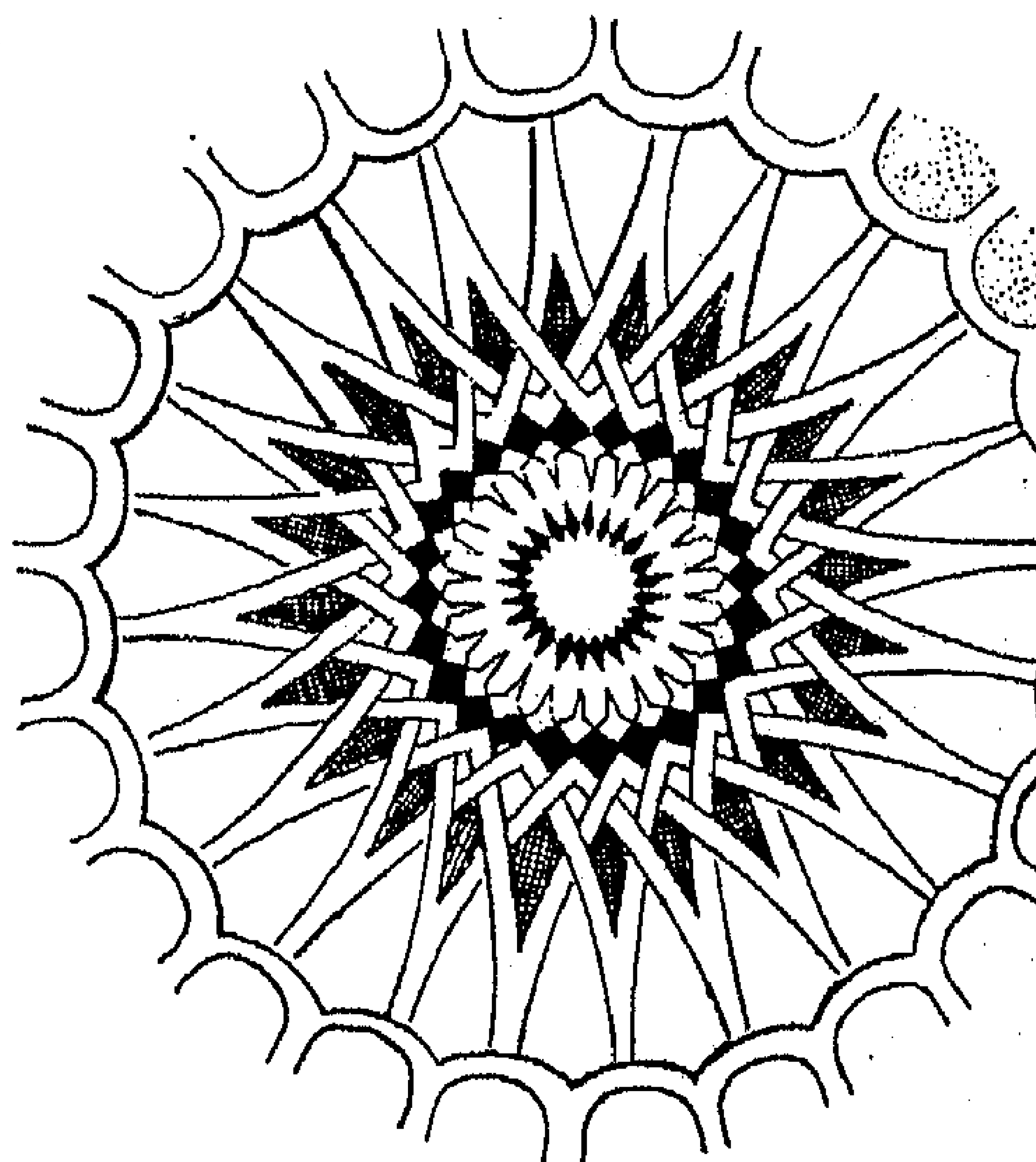




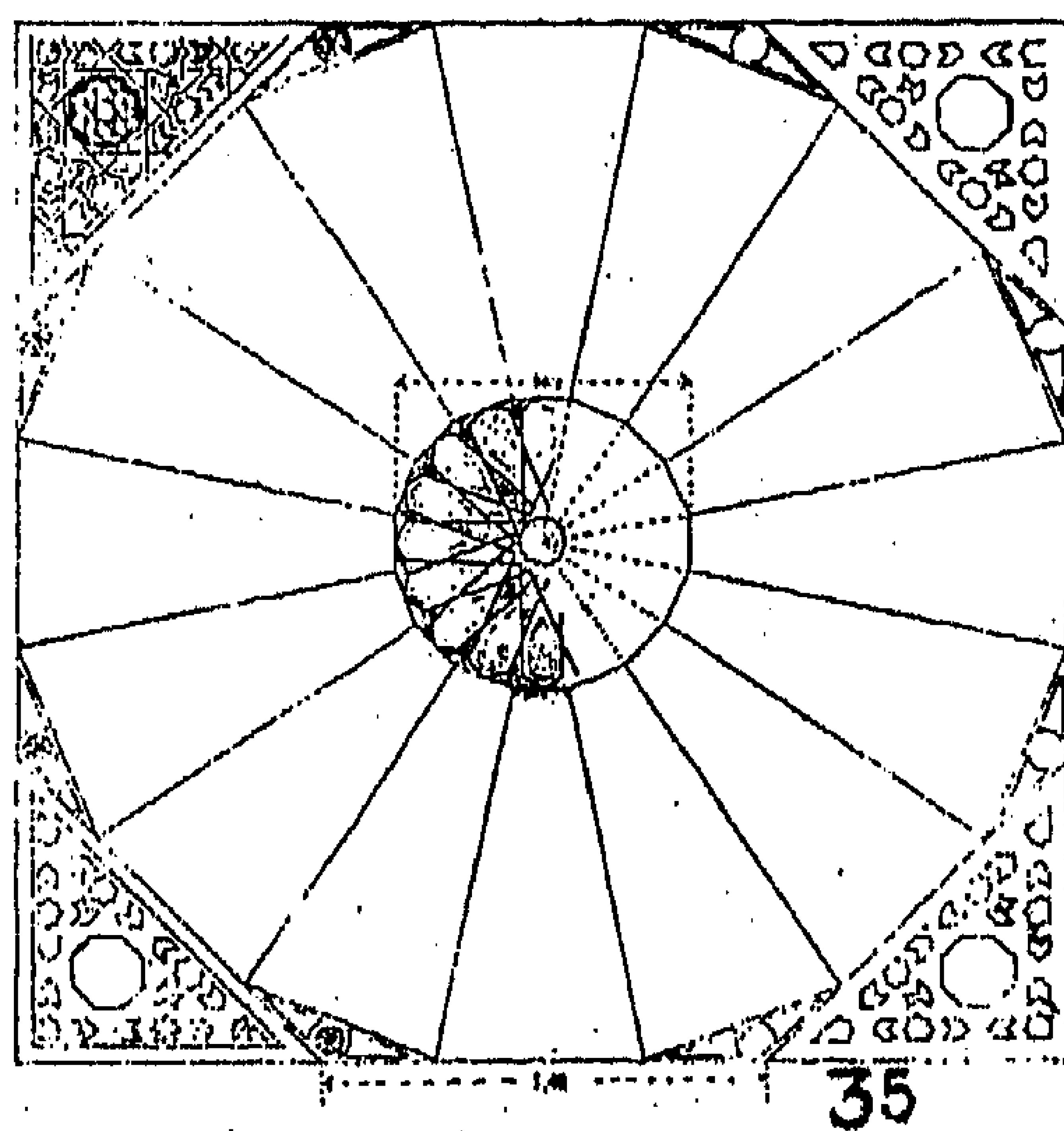


لوحة مجمعة 9 قباب مزخرفة سطوحها الخارجية a32 قبة ulmoraide الباروندين في مراكش. شكلb32 لآثار في القاهرة

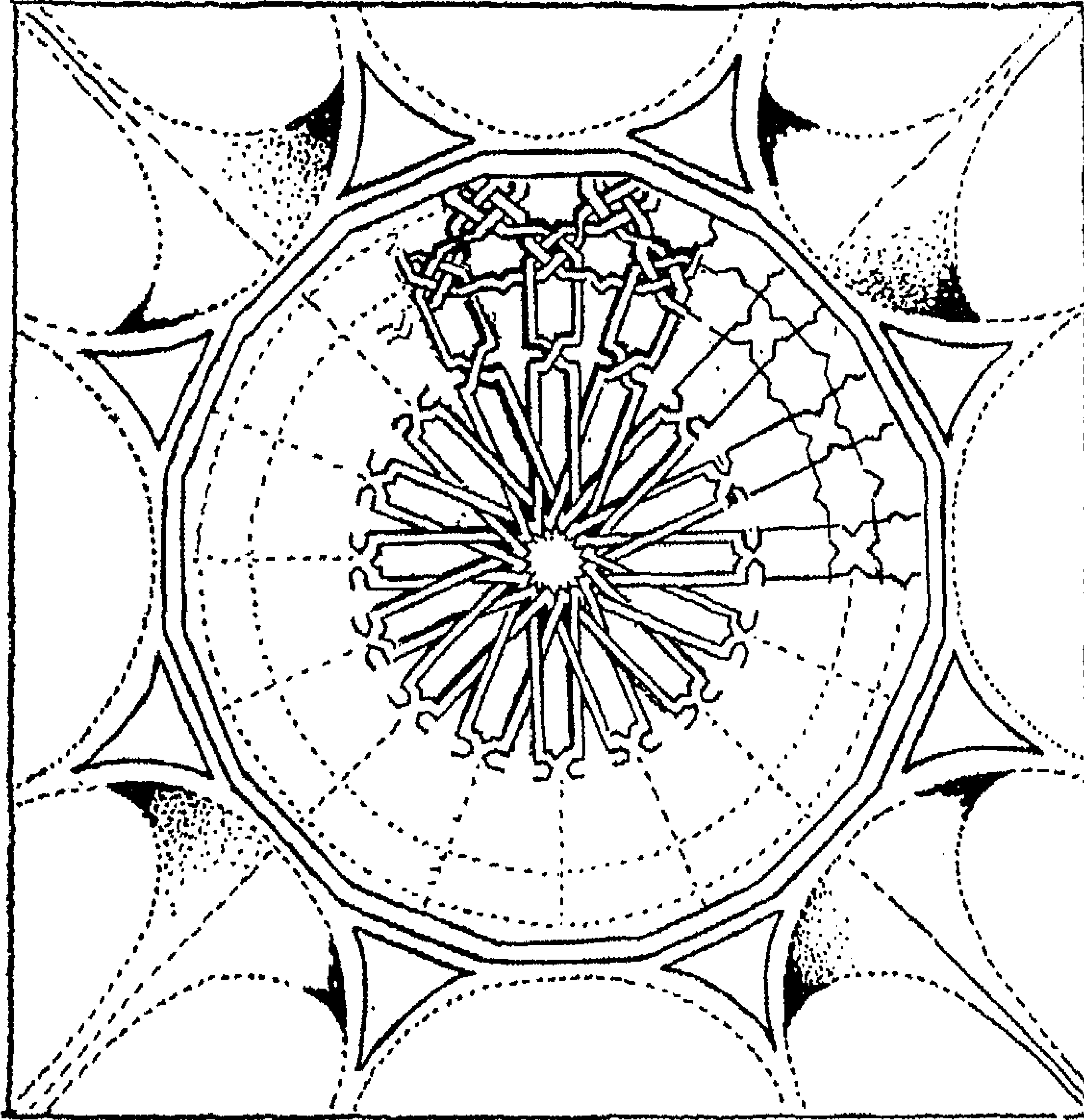


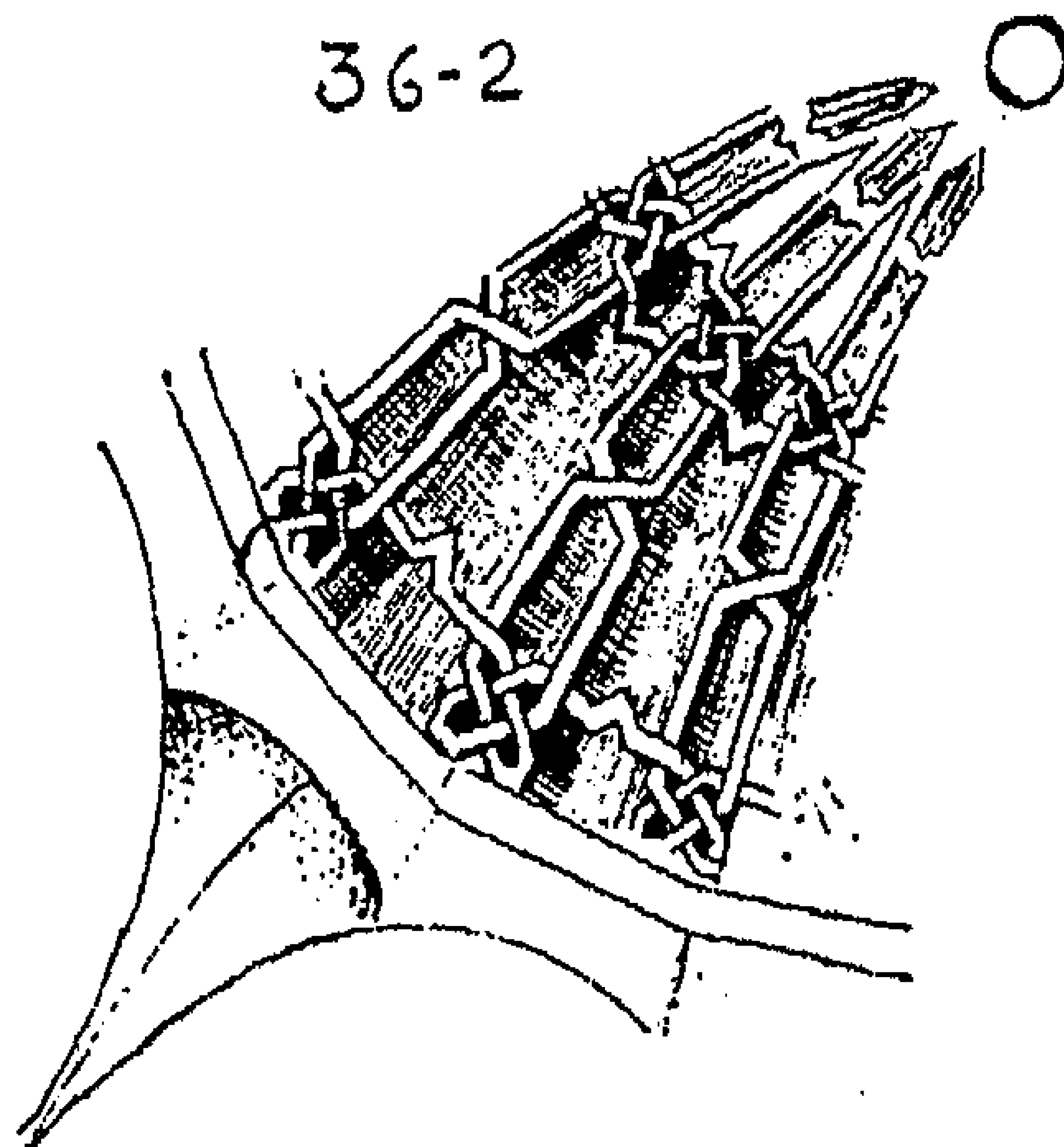


لوحة مجمعة 10 القباب المضلعة – شكل 33 المسجد الكبير في تازا. شكل 34 قبة سيدي بومدين – تلمسان.

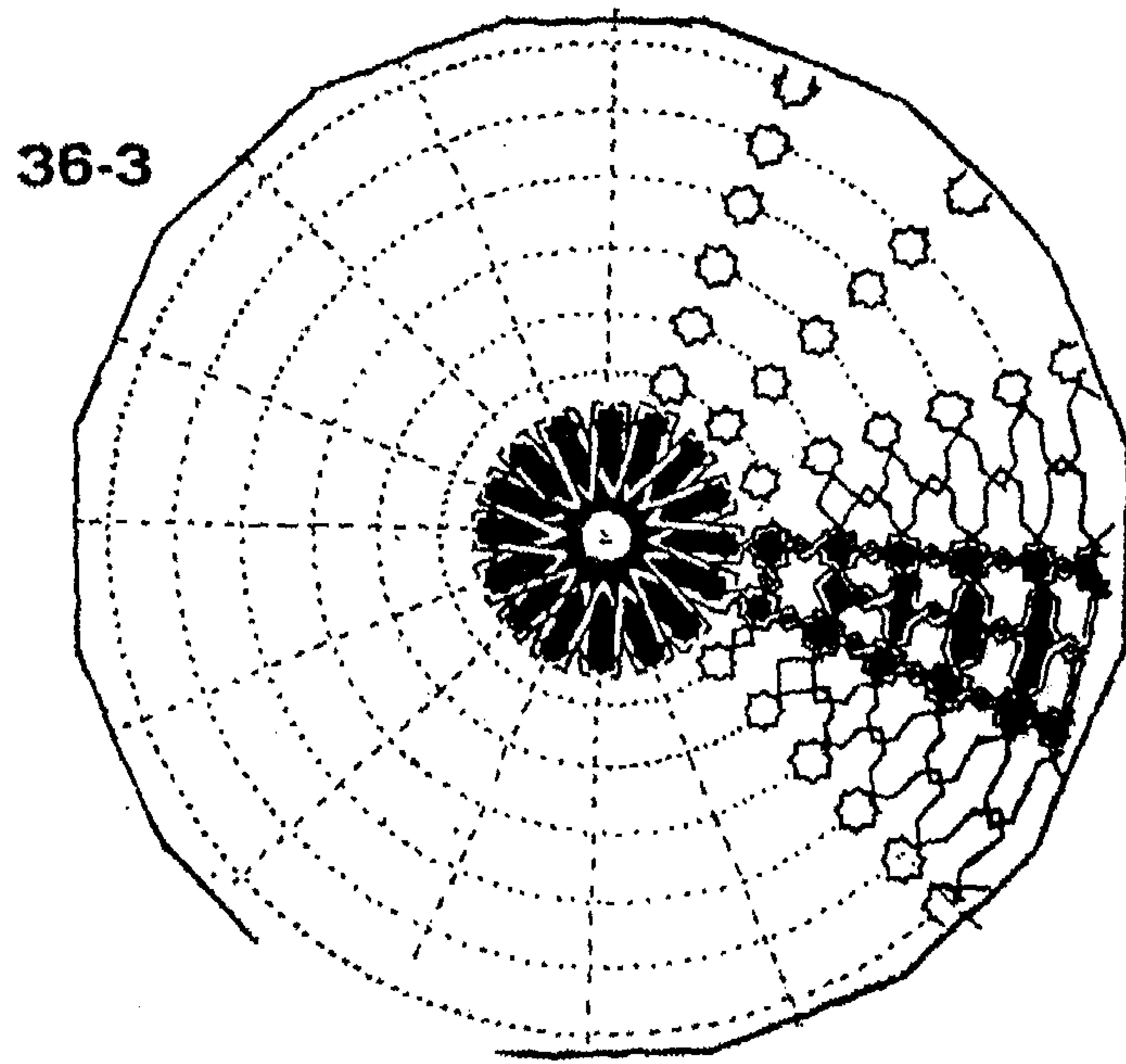


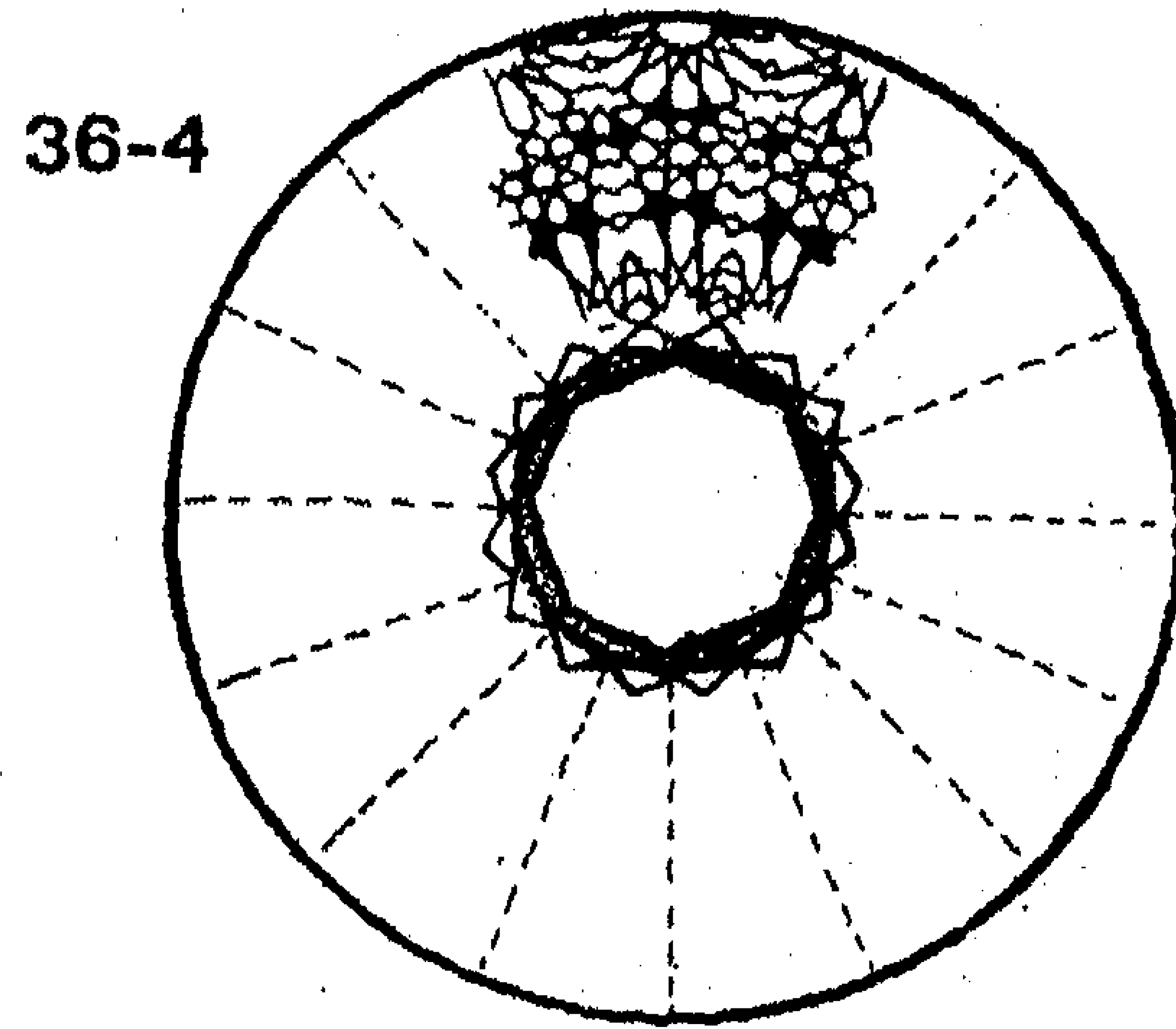
لوحة مجمعة 11 قبة خشبية في البرج العلوي في البرطل– الحمراء.





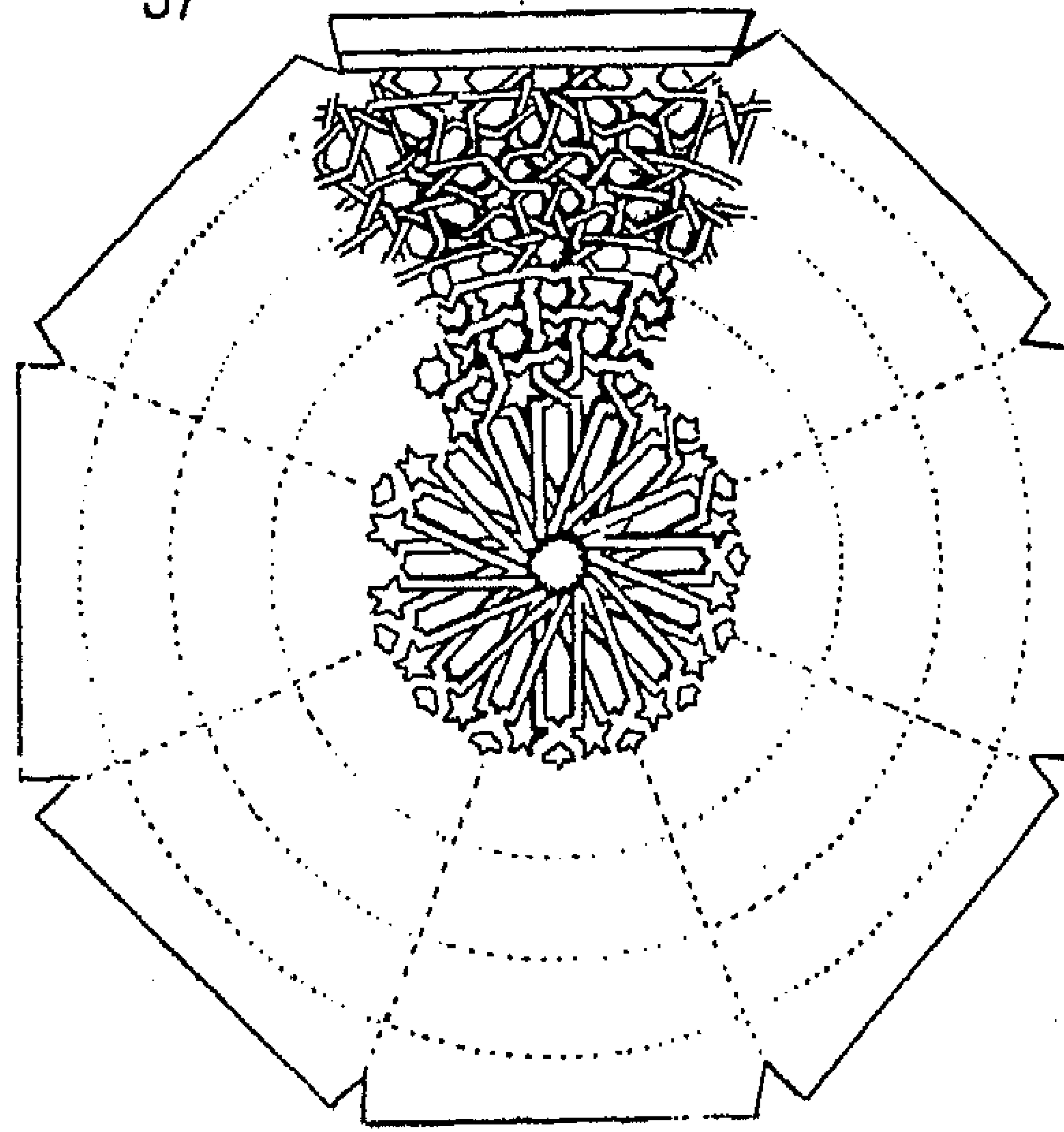
لوحة مجمعة 12 القباب المدجنة ذات التشبيكات 63-1 المصلى الذهبي Ca Dorada في توردبسياس 36-2 مصلى لاميخورادا دي أولميدو- بلد الوليد.





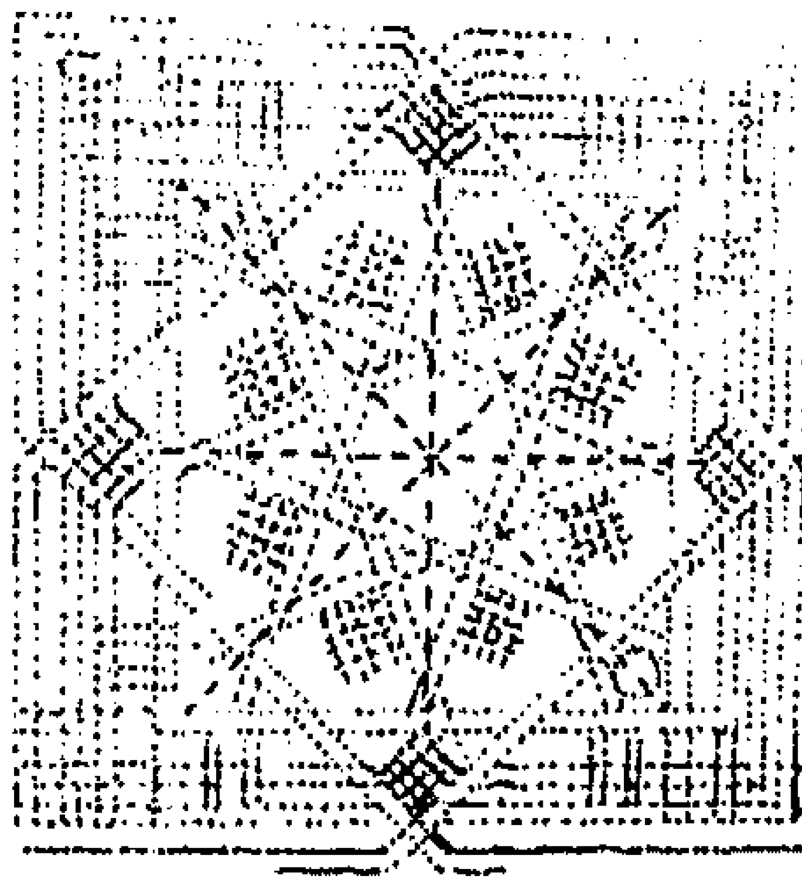
لوحة مجمعة 13 القباب المدجنة شكل 36-3 كنيسة سانتا كاتالينا- أشبيلية. شكل 36-4 متحف Diocesano y Catedralicio بكاتدرائية بلد الوليد.

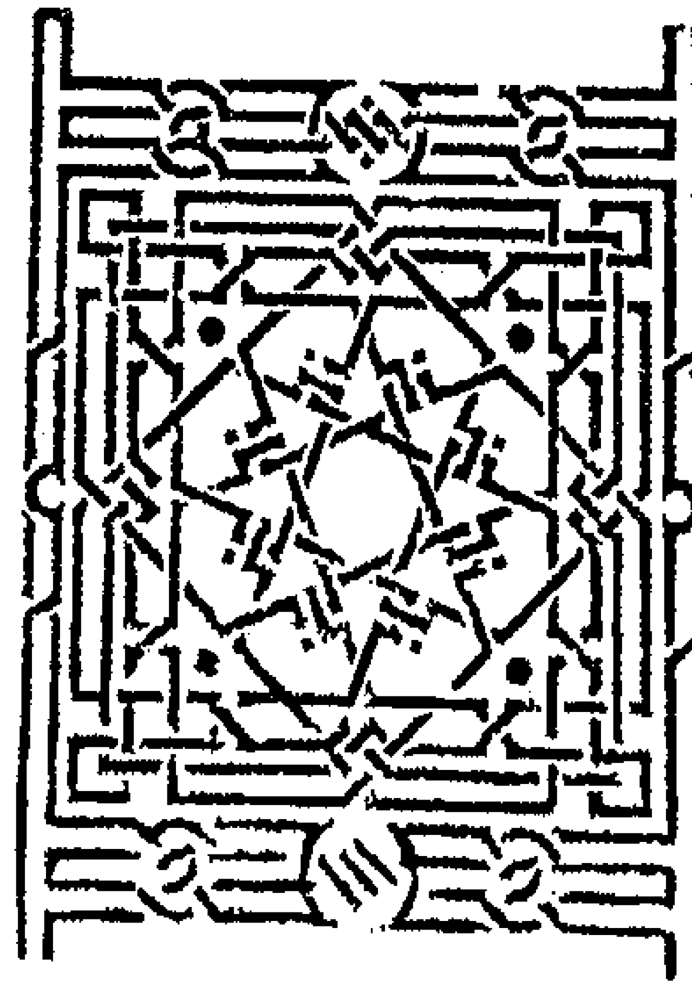
37

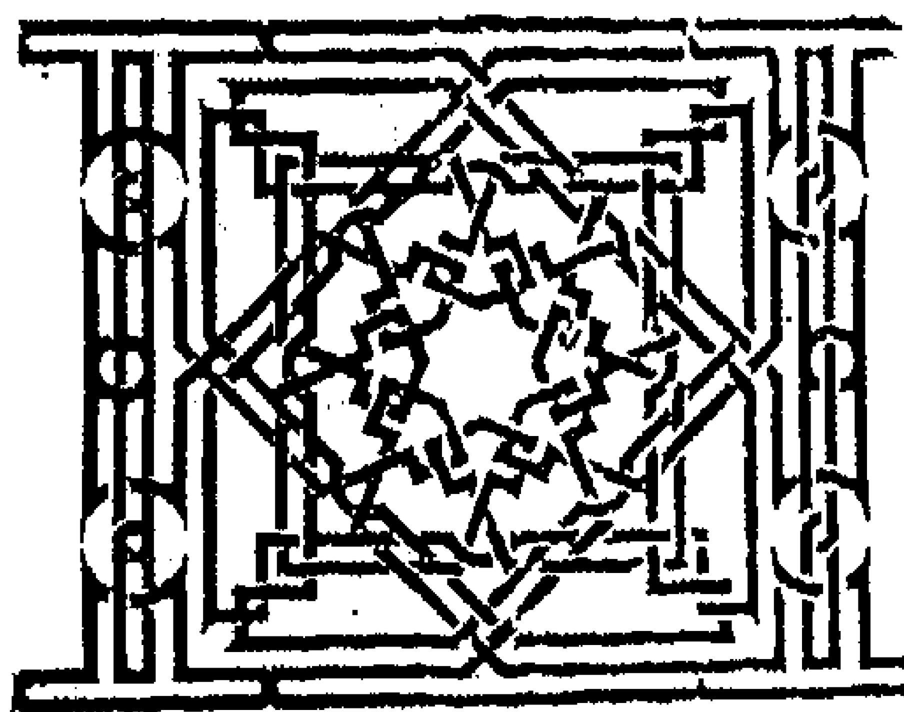


لوحة مجمعة 14 قبة ذات تشبيكات مثيرة من الآجر والسيراميك في مصلى سان خفيرونيمو- دير لاكوثبثيون فرانثيسكا- طليطلة.

38

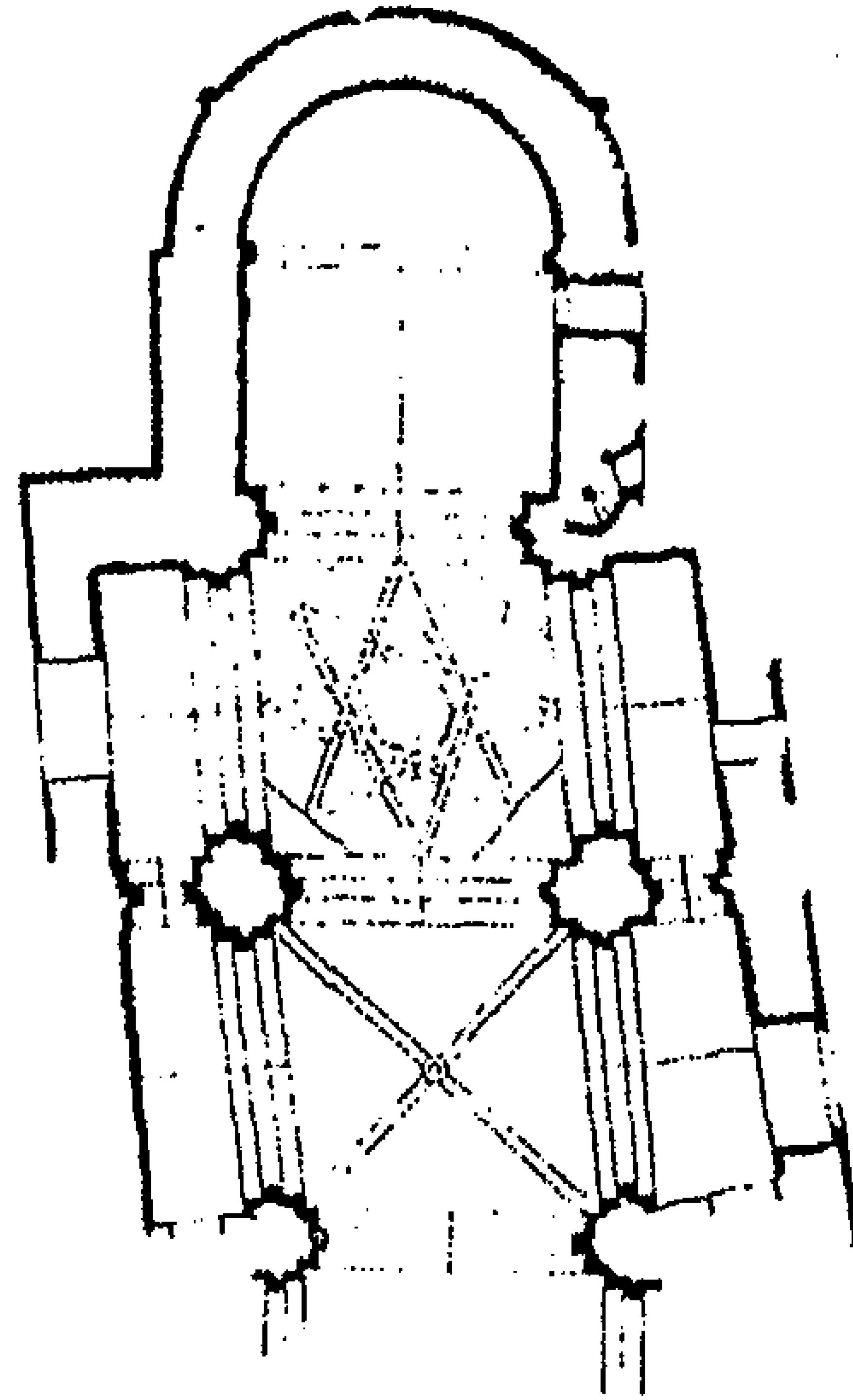


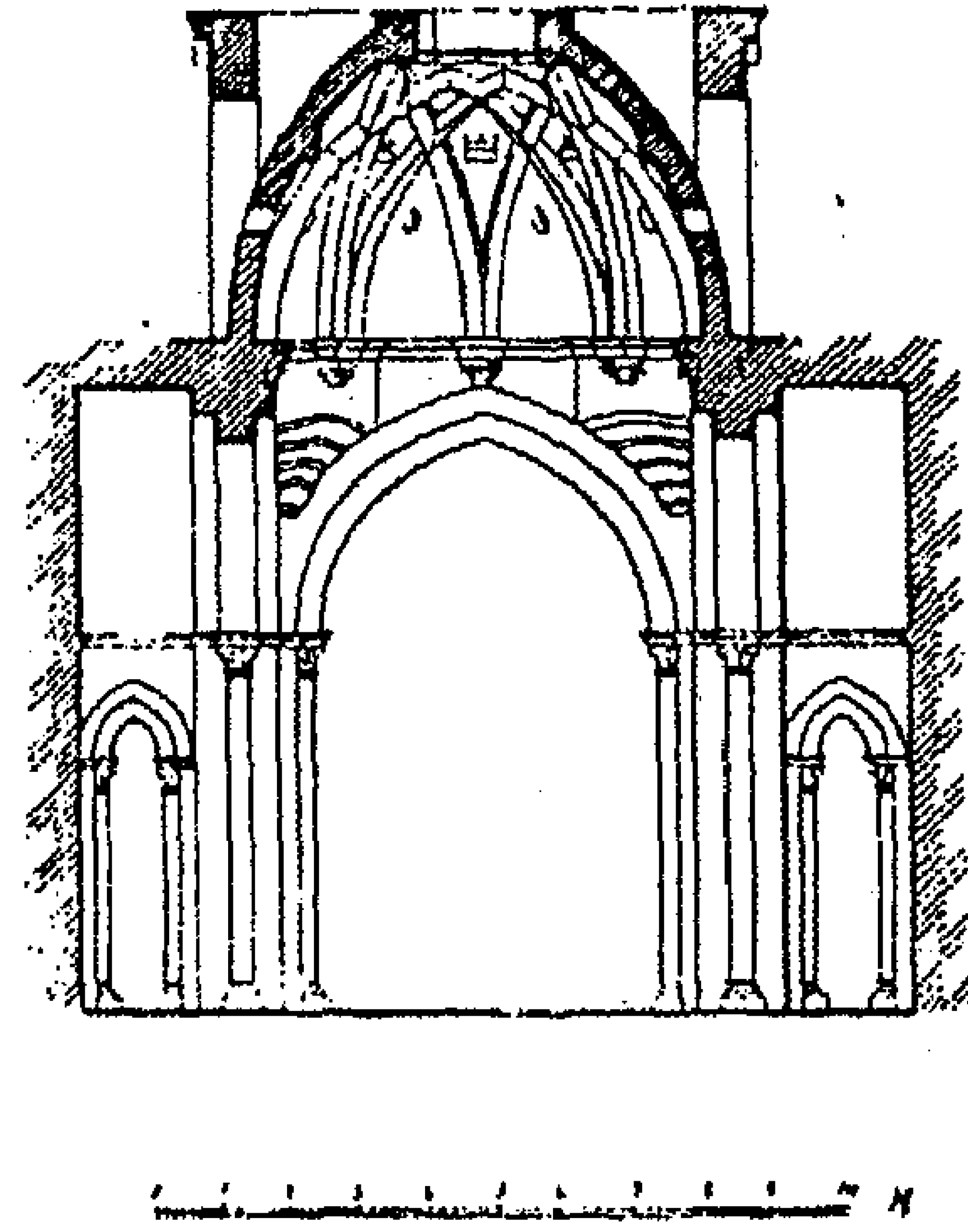




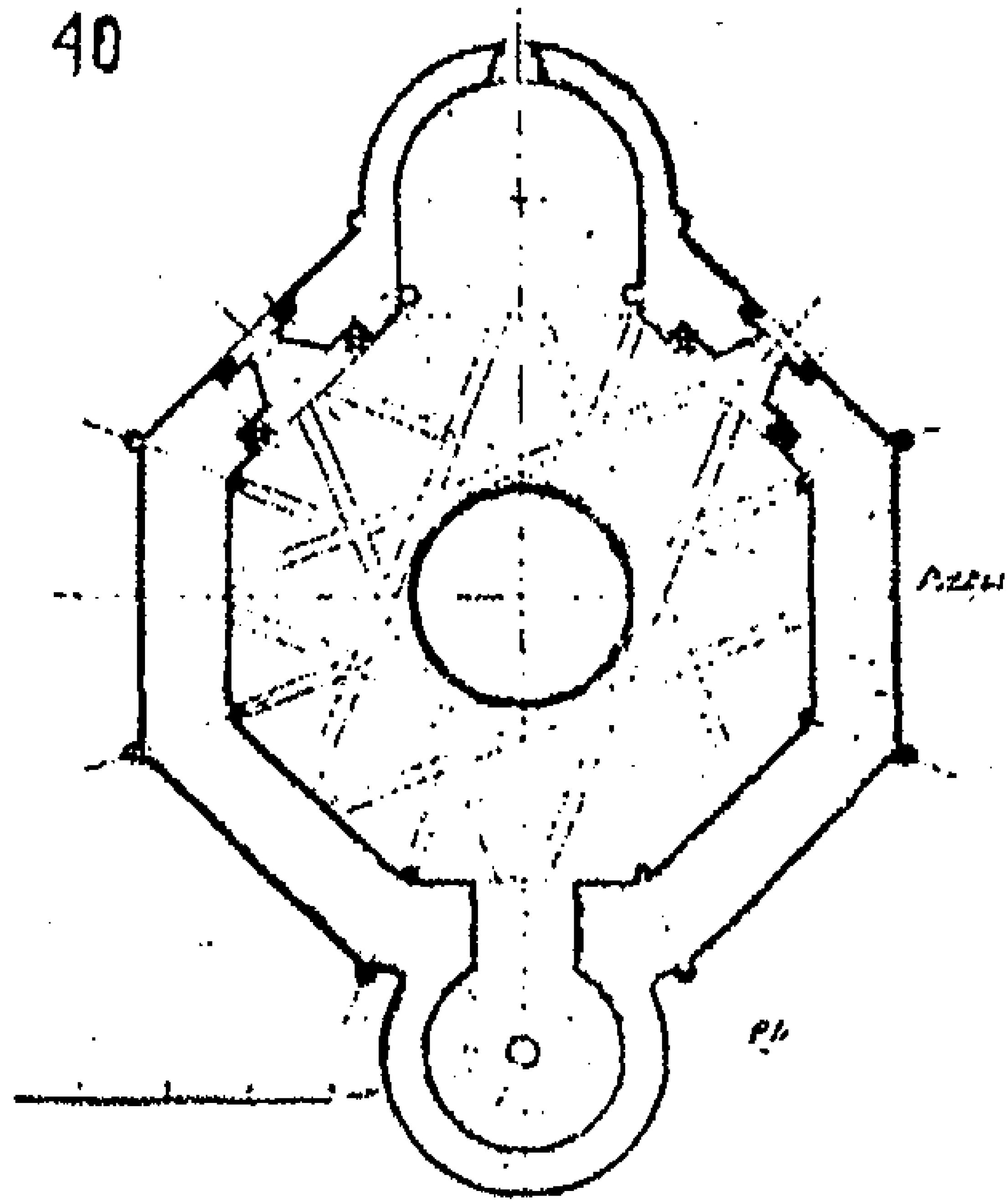
لوحة مجمعة 15 وزرات في "ثانكا" المرية.

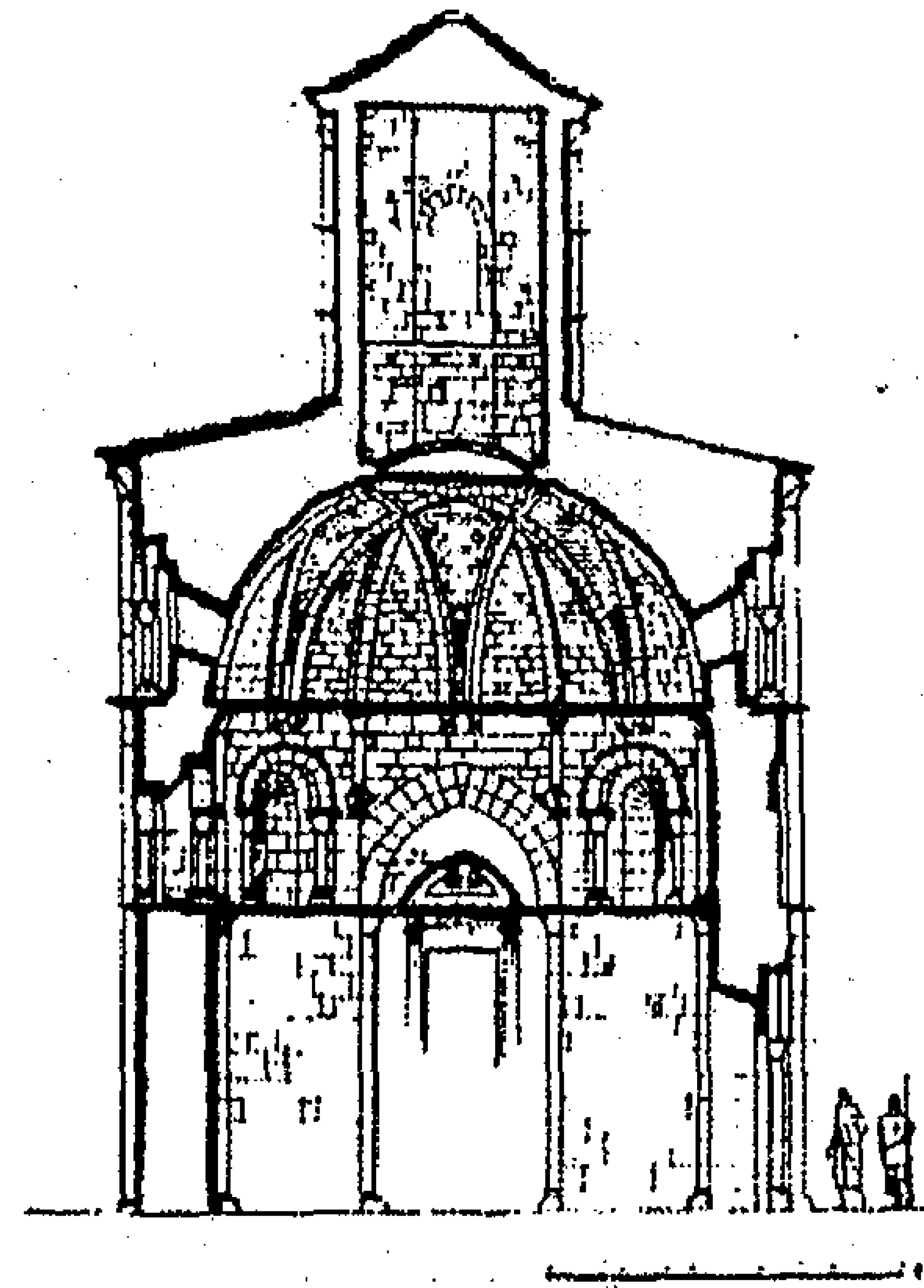
39



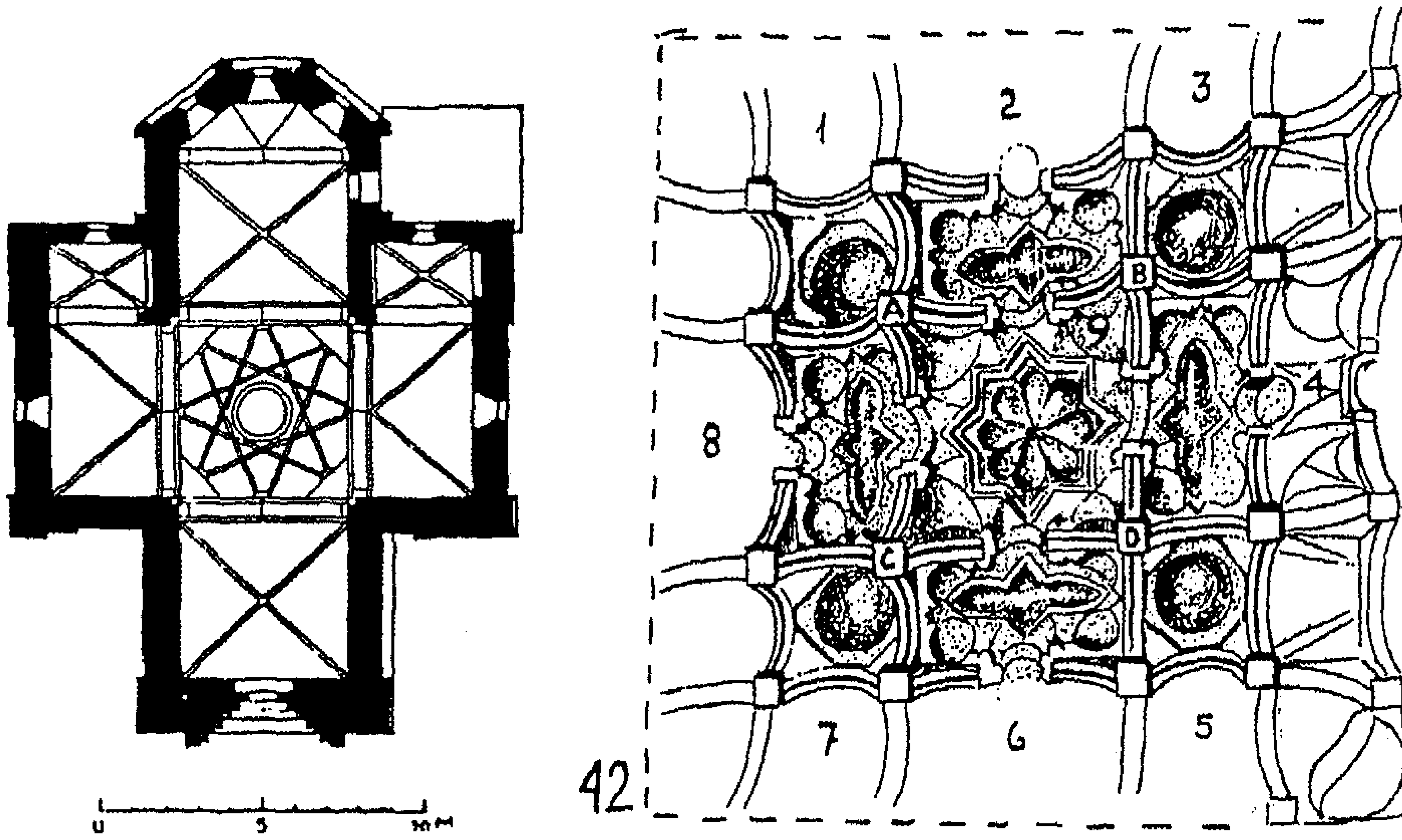


40

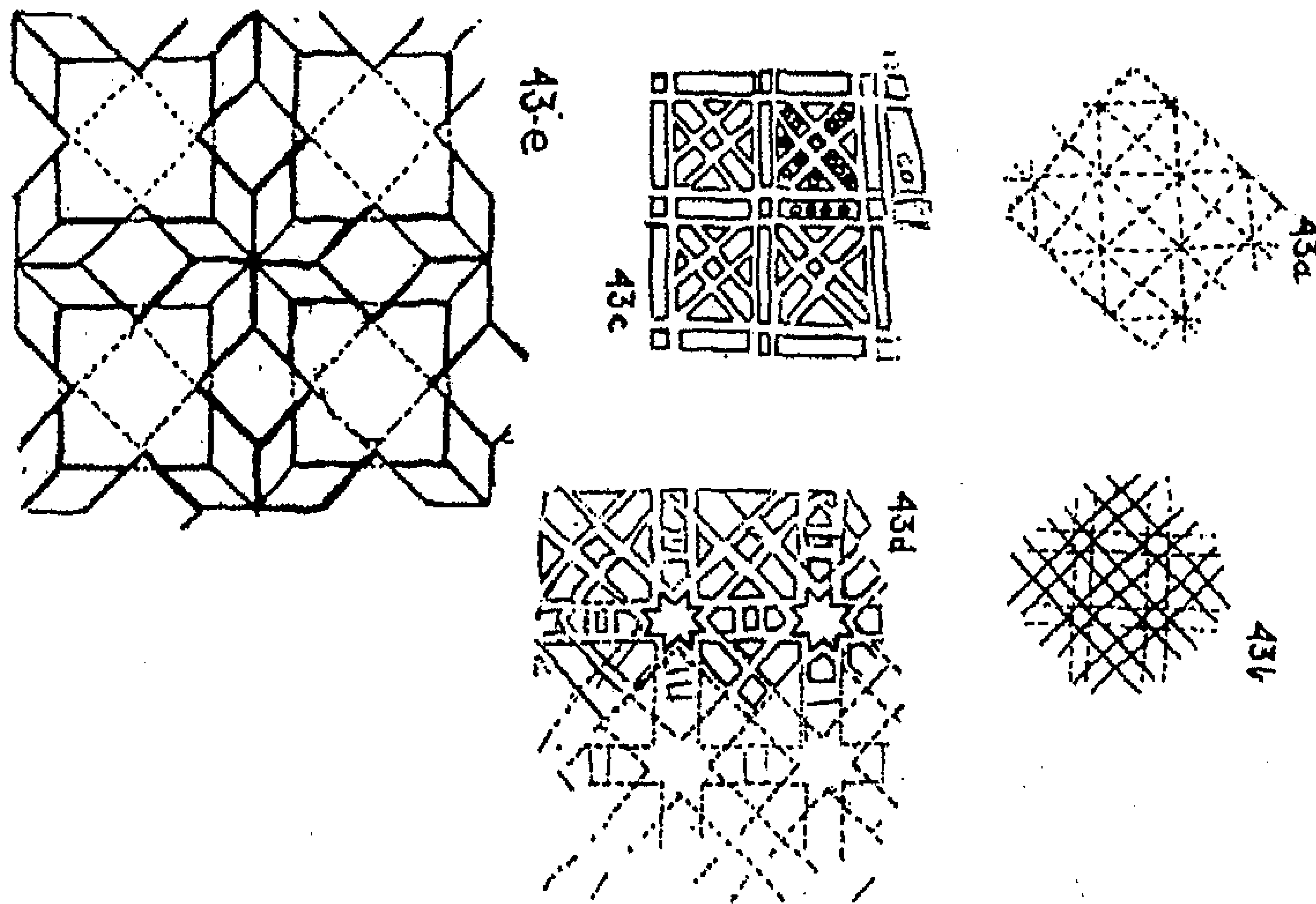




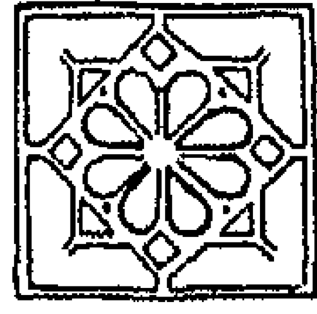
لوحة مجمعة 16 قباب ذات طراز إسلامي في الأراضي المسيحية. شكل 39 سان ميجل دي ألماثان (صوريا) (طبقا لبالباس ولا مبريث). شكل 40 كنيسة تورس دل ريو (نابارا) (طبقا لـ Huici).

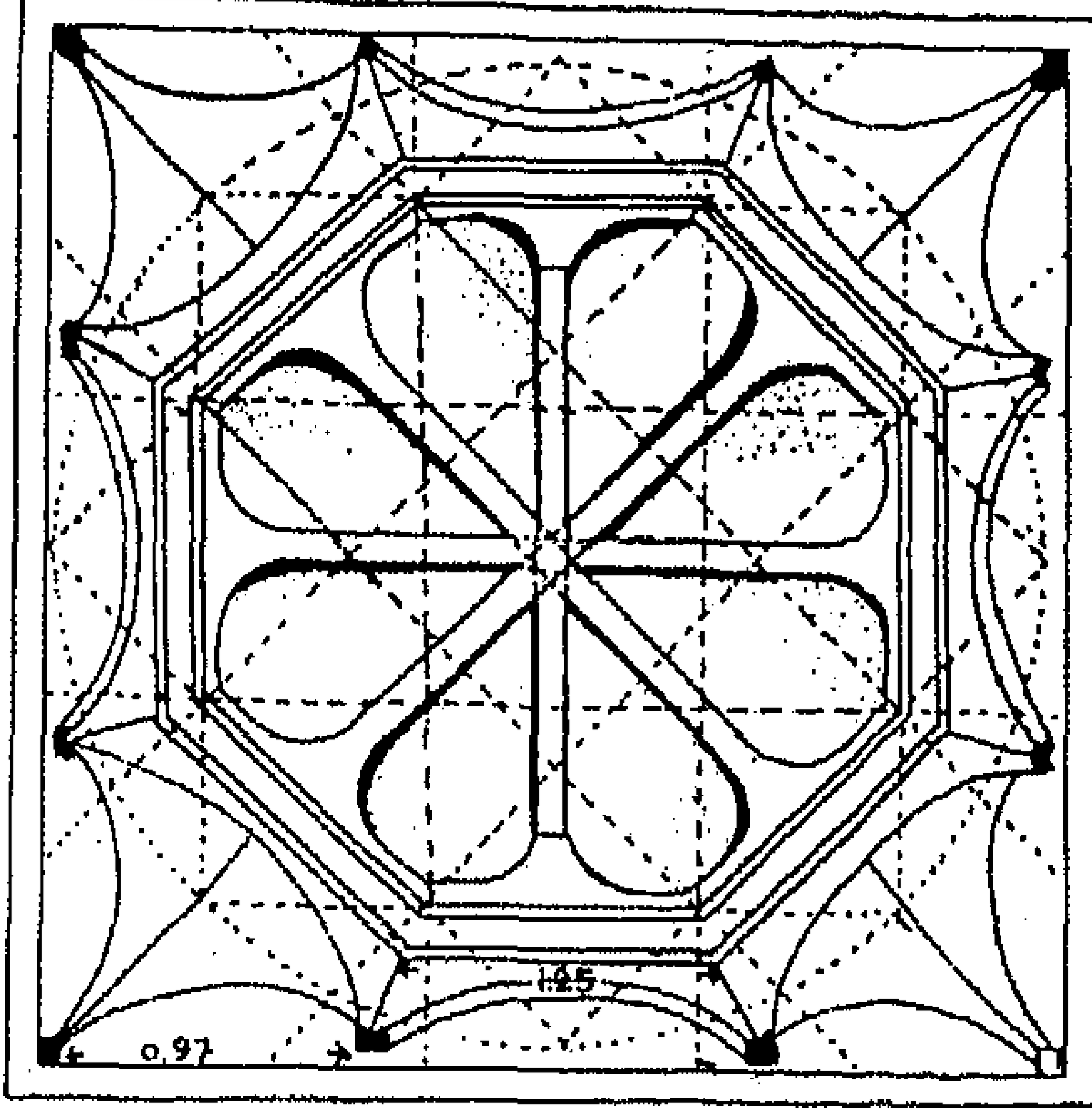


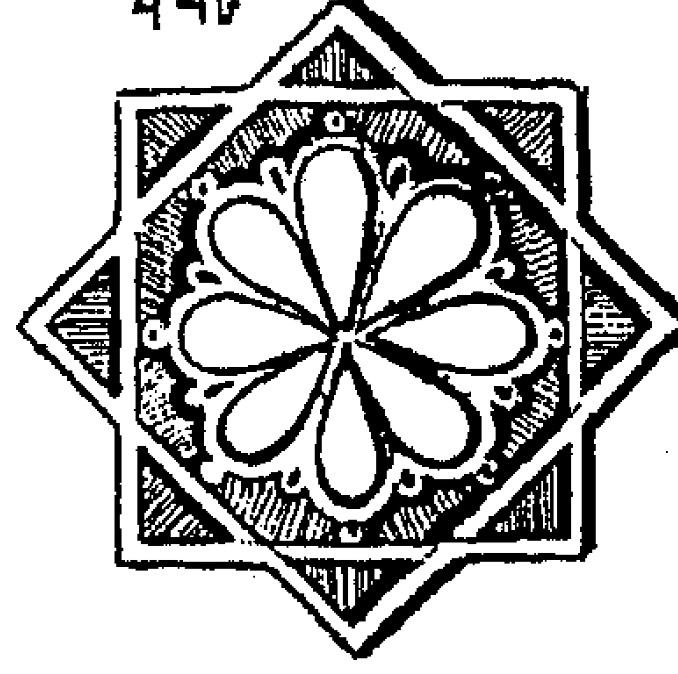
لوحة مجمعة 17 شكل 41 كنيسة مستشفى سان بلاس- فرنسا (طبقا للامبرت) شكل 42 قبة مقربصات في كنيسة سان أندرس بطليطلة.

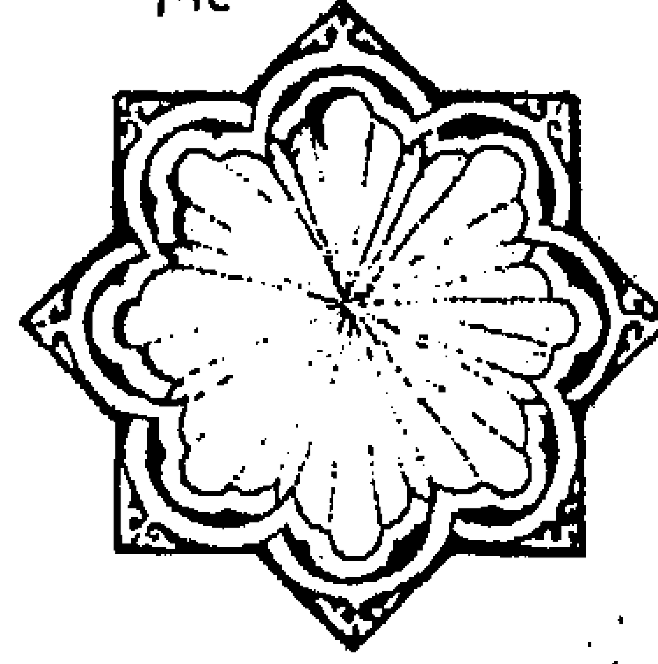


لوحة مجمعة 18 أصول التشبيكة ذات الثمانية أطراف في المشرق.

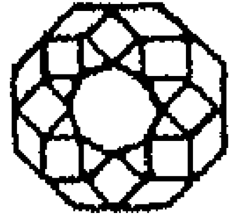


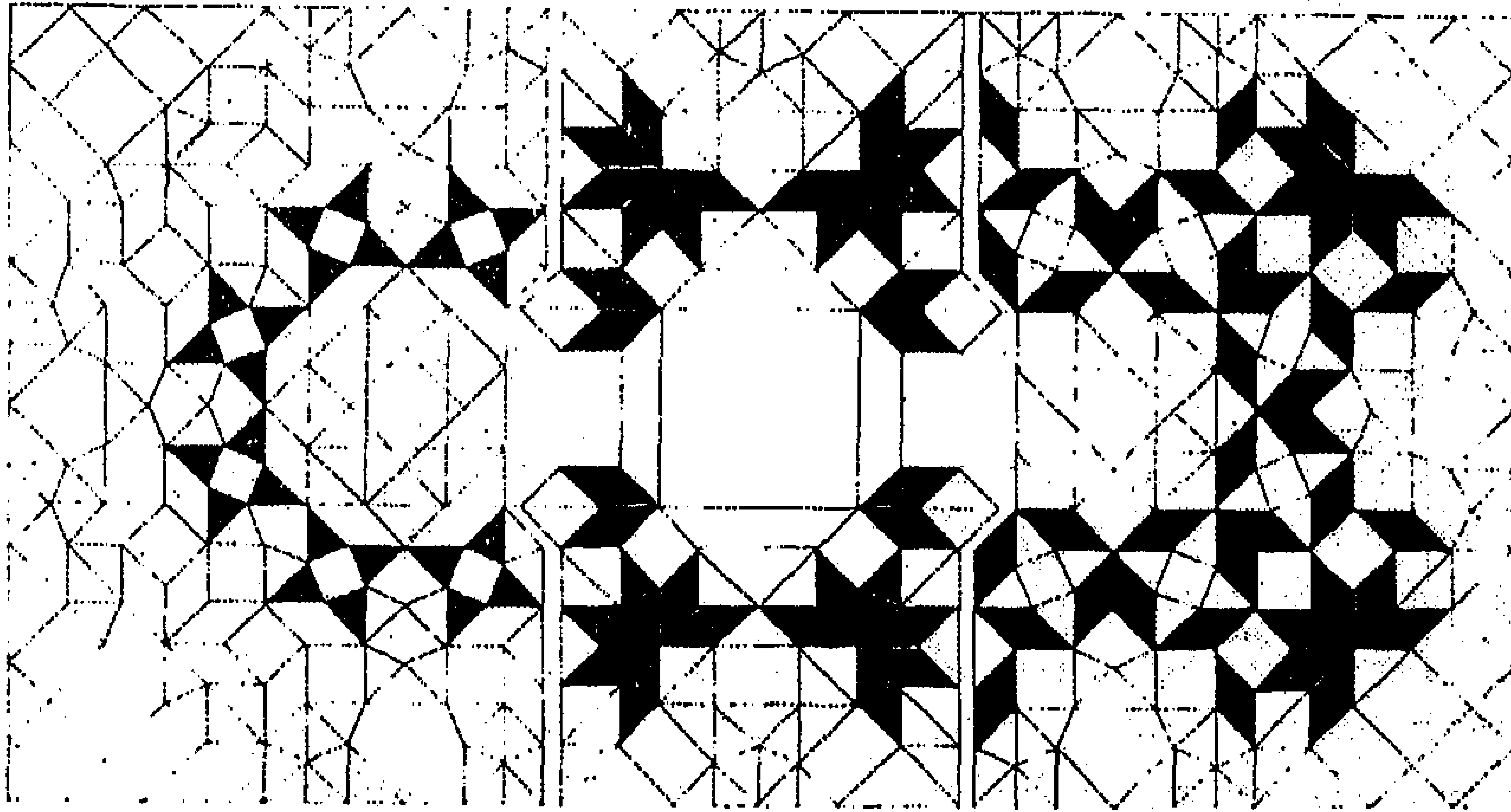




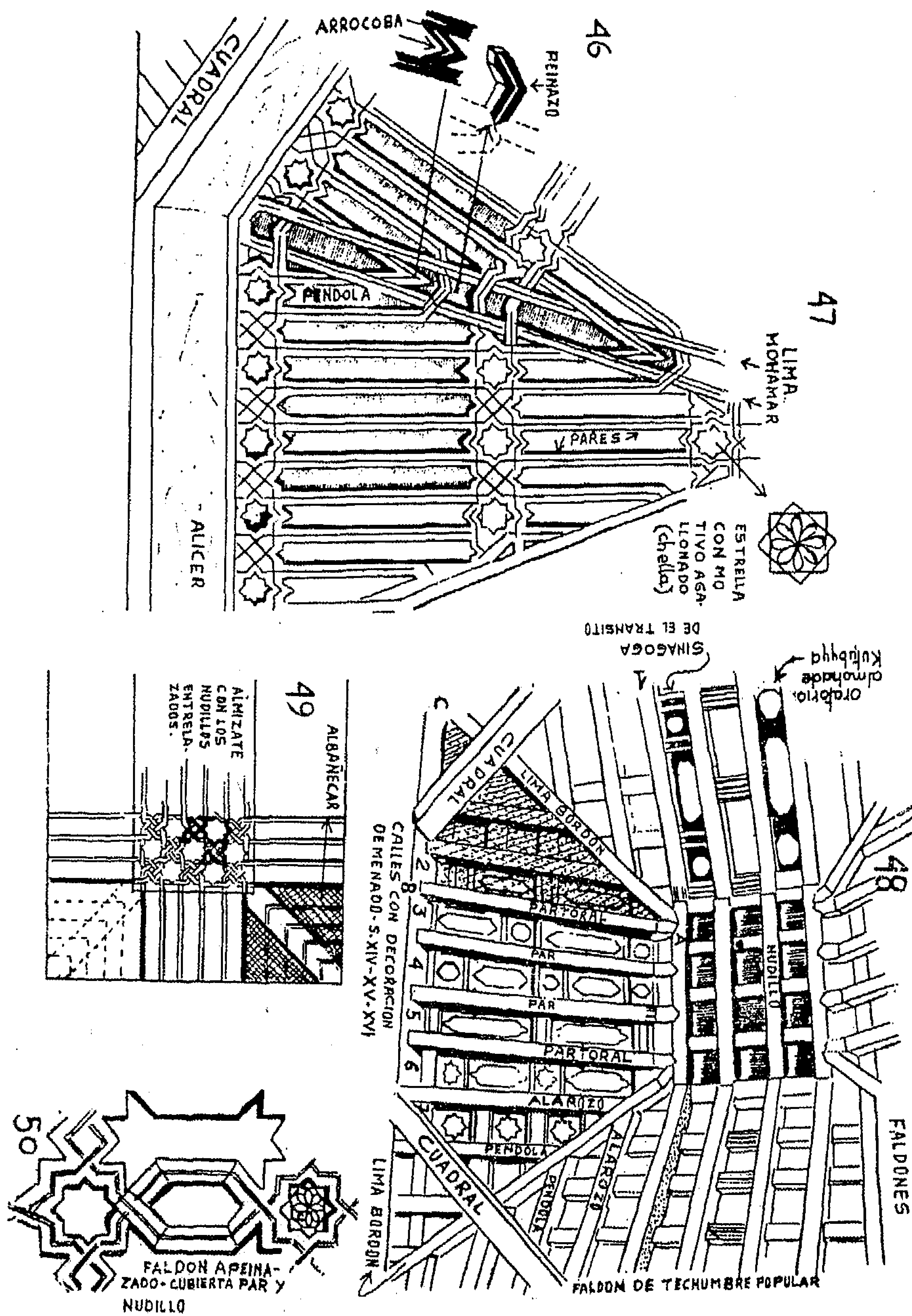


لوحة مجمعة 19 قباب زخرفية مفصصة Agallonadas الشكل العلوي للقلعة، أما الشكل 44 بوابة السلاح Puerta de las armas - بالحمراءb44 زخارف جصية في الحمراء C44 في القرويين.

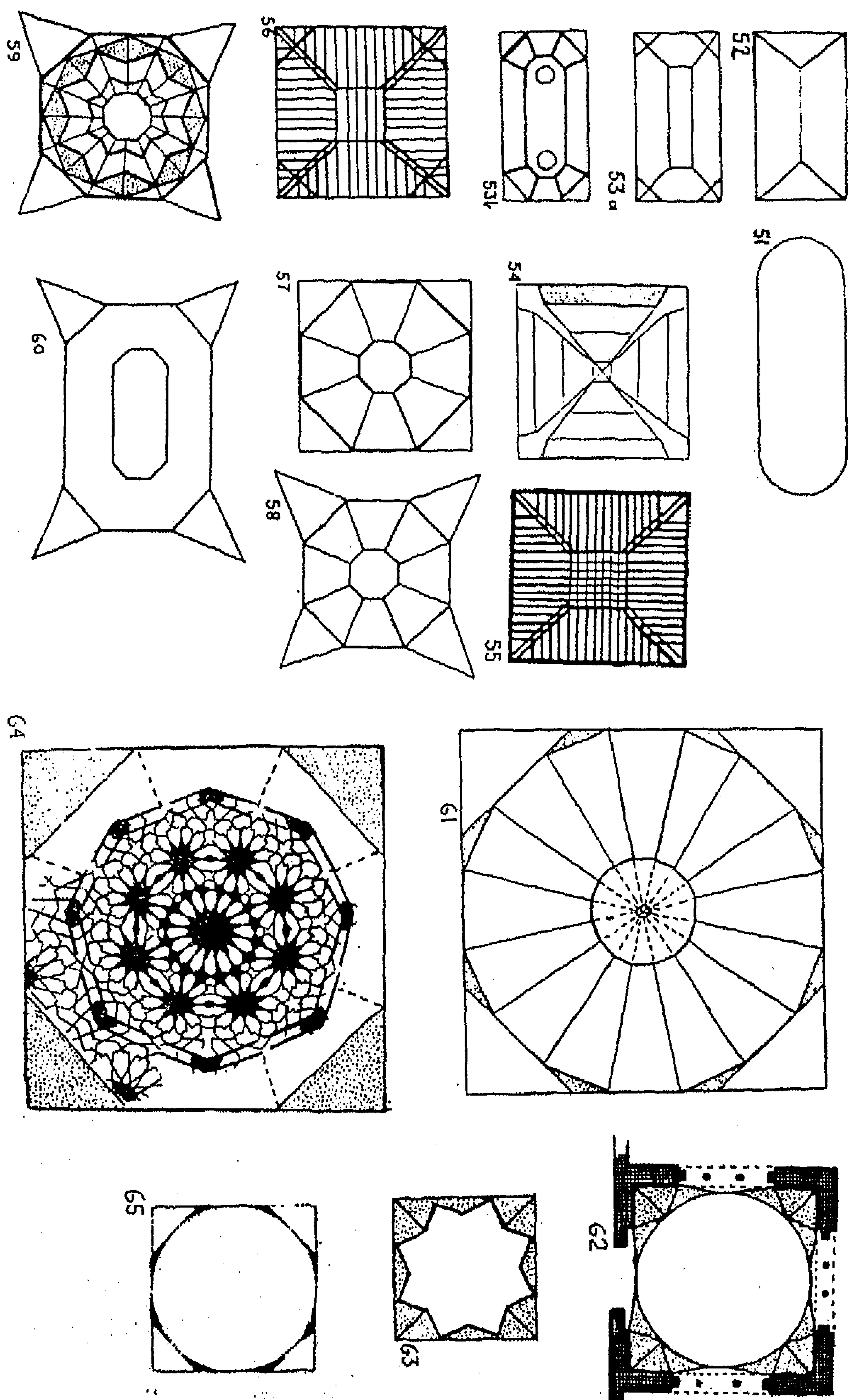




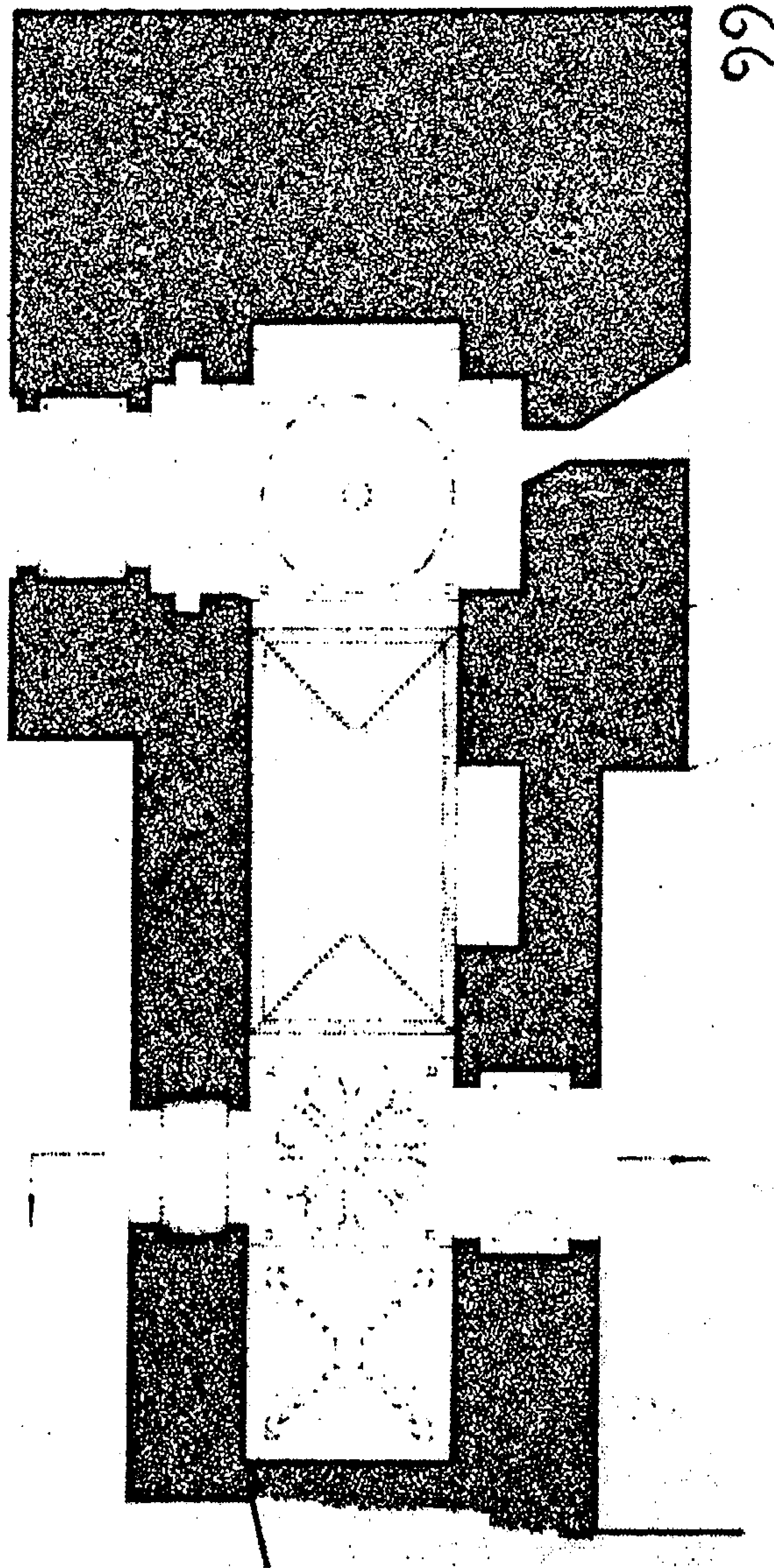
لوحة مجمعة 20 الحمراء – مخطط من المقربصات في سقف الحمراء.



لوحة مجمعة 21 الأسقف الخشبية 46 ، 47 نموذج للسقف المكشوف apeinazado 48 تفصيل الأسقف الجمالونية ذات المسند والرباط. 49 نمط لذلك النوع من الأسقف. 50 تفاصيل في جانب Apeinazdo.



لوحة مجمعة 22 أنماط الأسقف الخشبية .



لوحة مجمعة 23 بوابة السلاح – مسقط أفقي – الحمراء.

الفصل الرابع

الشكل النجمى ذو الثمانية أطراف والتشبيكة ذات الأربعة

Composicion fomada por estrellas de ocho puntas y lazos de 4

لقد درسنا هذه الوحدة الزخرفة التى تضرب بجذورها فى الفن القديم والفن البيزنطى فى التابلوه الثامن -الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط - والتى تناولت عصر الخلافة فى قرطبة ، وهى وحدة من أكثر الوحدات استخداما فى الفن الإسلامى فى الأندلس، ومرجع هذا هو بساطة تكوينها ، وسوف نرى فى الجزء المخصص لدراسة قصر الجعفرية كيف أن هذه الوحدة الزخرفية انتقلت من مدينة الزهراء إلى القصر- القلعة الخاص بملوك الطوائف فى سرقسطة خلال القرن الحادى عشر ، إننا نراها هناك مرسومة وفى تآلف مع الوحدات الزخرفية النباتية سيرا فى هذا على الإيقاع الذى يفرضه الفنانون فى عصر الخلافة القرطبية .

وقد نجا القليل من الأعمال الجصية وكذلك مسند الأسقف الجمالونية من هذه الوحدة التى ندرسها . ووصل الأمر فى انتشارها إلى كثرتها فى الأبراج المدجنة فى أرغن **Aragon**.

ويمكن أن نرى الشكل رقم **87b** فى التابلوه الثامن من الفصل الأول ، حيث يوجد به شكل نجمي من ثمانية أطراف فى إطار تشبيكة من أربعة ، فى كل من الجعفرية **Aljaferia** وكذا السقف الشمالى لبائكة صحن ساقية جنة العريف بغرناطة**Patic**

Norte de la Acequia del Generalife، وفى قطعة مشغولة بكنيسية سان ماركوس في ليون **San Marcos** [شكل **1**– القرنين الخامس عشر والسادس عشر].

أما الشكل رقم **87a** الموجود فى التابلوه الثامن والخاص بالزخرفة فى عصر الخلافة القرطبية والذى ربطناه بأنماط من الفسيفساء فى شبه جزيرة إيطاليا [شكل **6**] فإن به تشبيكة مكونة من أربعة أطراف حرة أو به شكل مربع . ويمكن أن نقدم أمثلة على ذلك فى كل من الشكل رقم **2** (زخرفة جصية فى حجرة "بمنزل المائدة" **Casa de mesa** فى طليطلة –القرن الخامس عشر) وشكل رقم **3** (مسند السقف الجمالونى ذو الرباط والكائن فى الكنسية التابعة لدير سانتا كلارا دى استويديا فى بالينسا **Palencia** –القرن الرابع عشر) والشكل رقم **14** الخاص بزخرفة حائطية مرسومة موجودة فى قصبة مالقة ، القرن الثانى عشر **(395)**.

والشكل رقم **4** مزخوذط من زخرفة جصية من قصور سدراته (القرن الحادي عشر) **(396)**، حيث توجد زخارف ذات طبيعة مختلفة إذ تشبه تلك الزخارف الحجرية المتعلقة بفن عصر الخلافة القرطبية **(397)**.

ومن المستحيل زن نرصد فى هذا المقام الأعمال الإسلامية والمدجّنة التى توجد بها الأشكال أرقام **2**، **3**، **5**، ومع ذلك نقدم موجزًا لها: سقف متحف تطوان (القرنين الرابع عشر والخامس عشر)، وسقف قصر تراستمارا (القرن الرابع عشر) وقد أصبح اليوم فى متحف الآثار فى ليون، وسقف الصالون الشمالى الكان فى صحن الساقية بجنة العريف بغرناطة (القرنين الخامس عشر والسادس عشر) وتابلوه سقف كاتدرائية ترويل (القرن الرابع عشر) وسقف مقصورة الكهنة في كنيسة سان إيلدوفونسو فى أكالا دى إيناريس (القرن السادس عشر)، وزخارف جصية في كنيسة سانيا ماريا لامايور فى ألكا ثار دي سان خوان (القرن الخامس عشر) **(398)**، وسقف خزانة فى دير سانتو دومنجو الرّيال بطلطلة (القرن الخامس عشر) ودهانات حائطية فى الصالة الرئيسية بدير جوادا لوبى بكاثيرس (القرن الخامس عشر)، وبعض الأسقف الخشبية فى دير سانتو دمونجو في بلاسنينا (القرن الخامس عشر)، وأسقف كنيسة كالستيو بكاثيرس (القرن الخامس عشر) وأرضيات فى دير سانتو دومنجو الأنتجو بطليطلة (القرن السادس عشر) وزخارف جصية فى حسن مدينة بوهار ببرغش (القرن الرابع عشر) ومسند سقف كنيسة بويبلا دي مونتلبان بطليطلة (القرن الخامس عشر)، وأضرحة فى

كنيسة سان إستيبان فى كوبّار بشيقوبية (القرنين الرابع عشر والخامس عشر)، ومسند سقف مصلى البرطل فى الحمراء (القرن الرابع عشر) وسقف قاعة الاجتماعات القديمة فى أستجة. وهذه كلها أعمال ترتبط بالشكل رقم **25 (399)**، كما يوجد المسند والجوانب الخاصة بسقف كاسا دى لاس دوينياس (السلمّ) فى أشبيلية (القرن السادس عشر) وسقف مصلى يانتو كريستو دل كونبتتو دى سانتا كاتالينا فى بلد الوليد (القرن السادس عشر).

وسقف مصلى سانتو كريستو **S.cristo** التابع لدير سنتا كاتالينا فى بلد الوليد (القرن السادس عشر) .

كثيرة هى الأسقف الجمالونية ذات المسند والأربطة والتى تدخل زخارفها فى الإطار الذى ندرسة ، مثل : قبة حجرة حفظ المقدسات **Sacristia** القديمة فى سان فرانثيسكو فى بالنسيا ، وسقف سان بابلو فى قرطبة (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) وسقف قلعة بلمونتى **Belmonte** فى كوينكا (قونقة) **Cuenca** (القرن الخامس عشر) وقبة صالون "ترستماراس" فى كورال دون دييجو " **Corral don Diego** بطليطلة (القرن الرابع عشر) .

كما تم اللجوء إلى هذه الوحدة الزخرفة لتجميل بعض القباب المشيدة بمواد البناء فى العصر المدجن ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك الشكل نصف الكروى فى الكنسية الذهبية **Capilla Dorada** فى القصور المدجنة فى تورديسياس (القرن الرابع عشر) وكذا مصلى "لاميخورادا"، فى أولميدو **Olmedo** (القرن الخامس عشر) .

وهناك تكوينات غريبة مثل التى درسناها ، حيث يمكن مشاهدتها مرسومة على راية عربية ضمن الرسم العربى فى الحجرة المجاورة لبرج برطل (القرن الرابع عشر) **(400)**، وهو ما نراه فى الشكل رقم **26** . كذلك نراه فى الفن المسيحى على مفرش المائدة فى منظر الفريسك المسمى العشاء بدير سان ايسيدور دل كامبو **Cena del Monasterio San Isidoro del campo** فى سانتيبوثنى **Santiponce** أشبيلية وهناك بعض الأشكال التى تتسم بالأصالة، وهى التى نجدها فى الزخارف الجصية فى قصر كوندس دى ميراندا **Condes de Miranda**، فى بينا أراندل دويرو **Penasan-da del Duero** برغش ، وقد نقلناه فى الشكل **27** وقد تم عمل صورة طبق الأصل تتسم برشاقتها فى الرسم والسيراميك المُدجَنين خلال القرن الخامس عشر ، وذلك ما

نراه في الشكل **18** المأخوذ من المتحف الوطني للآثار والشكل **19** من وزرة في حمام القصور المدجنة في توديسياس ، والشكل **36** من رسم موجود في المتحف الوطني للآثار . ومما لا شك فيه أن القطعة الأكثر أصالة هي التي نجدها في الوزرات المصنوعة من الزليج في الحمام الملكي بقصر قمارش بالحمراء ، شكل **32b**.

كما أن تشبيكات النوافذ الإسلامية والمدجنة كثيرا ما طبقت ذلك الشكل الزخرفي ، وهو ما يمكن أن نراه في دير في إستجة **Ecija** ومنه أخذنا الشكلين **38a,38b** ويجدر أن نشير أيضا في هذا المقام ، إلى التشبيكات الخاصة بالنوافذ التي تُشكّل باستخدام تقنية العقدة ، شكل **37b** وهي تقنية شائعة في المغرب وقصر الحمراء ، كما توجد أيضا في بوابة بدير سانتا ايزابيل لاريال **S.I.la Real** بطليطلة . وهذه التشبيكات التي كانت شائعة الاستخدام في مصر ، توحي بالأشكال النجمية والتشبيكة ذات الأربعة أفرع.

كما أن تلك الوحدة أسهمت مع مرور الزمن في أن تكون أساسا للوصول إلى وحدات زخرفية أكثر تعقيدا . ونجد مثالا على ذلك في مفرش بمتحف بلنسية دي دون خوان **Museo de Valencia de D. Juan**، شكل **28** وكذلك في وزرة من السيراميك في حجرة سانتو دورمنجو بغرناطة (القرن الثالث عشر) وبغض النظر عن الوحدة الزخرفية المكونة من الأشكال النجمية المرتبطة بالتشبيكات ذات الأربعة أطراف والشائعة الاستخدام في الفنون الزخرفية المشرقية ، فإن هناك وحدات زخرفية يمكن أن تكون منبثقة في الأصل عن الفن البيزنطي -مثلها في هذا مثل الإسبانية، ويمكن أن نراها في الأراضي المغربية في بعض أجزاء سقف مسجد سيدي حلوى **(401)**.

وعندما يقوم الفنانون المدجنون بجمع كل العناصر الزخرفية الإسلامية من أجل استخدام الآجر في تزيين أبراجهم فإننا نجد الأشكال النجمية والتشبيكات ذات الأربعة أطراف تحتل مكانة بارزة مثلما نرى ذلك في برج سان سلبا درو **San Salbador** وبرج سان مارتين **S. Martin** في ترويل **PTeruel** [لوحة م. **26**].

وهناك تكوين فريد للوحدة الزخرفية التي ندرسها حسبما نشاهد في الأشكال **7,8,9,10,11,12,13** وهو شكل ينشأ عندما نقوم تبسيط الشكل رقم **2** أو رقم **3**، وإذا ما رفعنا التشبيكات ذات الأربعة أطراف من تلك الأنماط وتركنا فقط المربع القائم في نقطة المركز، ومهمته الربط بين كل الأشكال النجمية الثمانية أطراف ، فإننا نصل إلى

الشكل رقم **13**، ويمكننا أن نفهم هذه التحولات من خلال الشكل رقم **9** حيث نجد المربعات التى ستترك مرسومة باللون الأسود.

وقد كان لهذا التكوين الجديد قبولا واسعا مثل الأنماط التى انبثق عنها . وقد خرجت هذه الوحدة كاملة التكوين - عمليا - من الفن فى عصر الخلافة ، بمدينة الزهراء [انظر التابلوه الثانى عشر من الفصل الأول والأشكال **119a,119b.130a**] كما نعثر عليها فى زخرفة جصية تم ترميمها فى بالاجيد **Balaguer (402)**.

ونراها فى الوزرات المرسومة فى قلعة مرسية **Castillejo de Murcia** القرن الثالث عشر) **(403)** أى خلال عصر المرابطين [شكل **8**]، وفى صورة رسم على سقف المسجد الكبير بالقيروان خلال الفترة بين القرنين الحادى عشر والثانى عشر **(404)** [شكل **7**]، أما الموحدون فقد استخدموا النمط رقم **10** الذى يشبه الشكل **119a** فى التابلوه الثانى عشر بالفصل الأول. وكذلك الزخارف الجصية فى "بالاجير" وفى هذه الأخيرة نجد الأشكال النجمية تترابط من خلال أشكال سداسية غير منتظمة ، ونراه فى السقوف الخشبية الجمالونية ذات البحر والرباط فى مسجد المؤذن **(405)** وفي بعض الزخارف الجصية بالكتبية بمراكش **(406)** ثم يعود للظهور فى الزخارف الجصية فى قصر الحمراء (صحن ميكسوار **Mexuar**) [شكل **32a**] حيث يتداخل مع تشبيكات بسيطة مكونة من أربعة أطراف..

لقد استخدم الشكل رقم **13** كثيراً في قصر الحمراء، فنجده في الزخارف الجصية في برج برطل وسقف الحجرة المجاورة للرسومات العربية، كما نراه على الخشب في تلمسان **(407)** وأجزاء من أسقف في متحف تطوان [شكل **12**] ونراه في وزرة بحجرة سانتو بغرناطة (القرن الثالث عشر)، حيث يدخل المذكور مع تكوين جديد نراه في الشكلين **21,22** والمحصلة هي أنّ الشكل **20** والشكل **33** مأخوذان من صالة الأختين بقصر الحمراء.

وقد اتخذت بعض الأفاريز المرسومة بالمغرة **Almagra** خلال العهد الناصري، النموذج الذي ندرسه كمثال تسير عليه [شكل **34**]، كما نلاحظ وجود وزرات منبثقة عن تلك السابقة في سبتة وبليونس **Belyunes** [شكل **15**] **(408)**.

كما يظهر الشكل رقم **13** والخاص بقصر الحمراء، في منطقة الفن المدجّن في

طليطلة: السقف الجمالوني ذو "المسند" الخاص بمعبد "الترانستو" وسقف دير سانتا إيزابيل لاريال، وأسقف الممرات العليا في رواق الرهبنة بدير سان خوان دي لابينتنثيا **S. Juan de la Penitencia**، ونجده في سرقسطة كعنصر زخرفي في سقف مسطح في الجعفرية خلال حكم الملوك الكاثوليك، ونجده كذلك على منبر (مصلّى) عذراء أموسكو **Nuertra Seniore de Amusco** في بالينسيا **Palencia**.

كما نجد منها تنويعة أخرى منفذّة على خشب طليطلي خلال العصر المدجّن، وهي قطعة محفوظة في متحف الآثار الخاص بقصر الحمراء، شكل **30**، وترجع إلى الفترة بين القرن الثاني عشر والقرن الخامس عشر **(409)**، كما تشبه الشكل رقم **31** والقائم على زخارف جصية في دهليز جامعة سلمنقة (القرن السادس عشر).

ينتشر الشكل رقم **13** في تشكيلات خزفية مدجّنة قشتالية وأرغنية **(Aragon)** وبلنسية **Valencia**: هناك الشكل رقم **23** المأخوذ عن بلاط (أرضية) غرفة الانتظار للملك الكاثوليكي، في بلنسية، أما الشكلان **17,24** فهما من الزليج الخاص بمتحف ورشة المسلم **Teller del Moro** في طليطلة وفي دير سانتو دومنجو انتيجو بنفس المدينة، وتتركز الأنماط نفسها فى الخزف الخاص بالمصلى الذهبى **Capilla Darada** فى الكاتدرائية الجديدة بسلمنقة وكذا مصلى سانتياجو دى لا كوليخياتادى داروكا **La Capilla de Santiago del la colegiata de Daroca** وقد أخذنا الشكل رقم **35** من مجموعة خاصة .

ويعتبر كلا من النمط **31b** الحمراء والنمط **37a** من خزف "متحف ورش المسلم" من الأنماط الأصلية .

ونشير فى نهاية المطاف إلى الفائدة العظمى التى كانت للشكلين **13,3** فى الوصول إلى تكوينات هندسية أكثر تعقيدا فى قصر الحمراء ، وانطلاقا منهما أمكن الوصول إلى التكوينات الخاصة بالوزرات المرسومة والكائنة فى **Peinador Bajo** وكذلك التكوين ذى التشبيكات المتنوعة والموجود فى صالون قمارش بقصر الحمراء.

الأشكال النجمية المثمنة الأطراف مع المستطيلات ذات الأطراف النجمية [لوحة م. **27**].

ترجع أصول ذلك التكوين إلى الزخرفة التى كانت سائدة فى عصر الزخارف

القرطبية فى التابلوه الثامن من الفصل الخامس بالزخارف الهندسية المنحنية الخطوط نجد الأنماط التالية: **95** من السقف الخشبى المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى تمت فى عهد الحكم الثانى ، والشكل **96** المأخوذ من صندوق عاجى محفوظ فى المتحف الوطنى للآثار، والشكل **98** المأخوذ من سقف مدهون يرجع إلى القرن الحادى عشر فى مسجد القيروان وتعتبر كل هذه الأشكال الأمثلة الأولى للتكوين الذى نحن بصدد دراسته، إذ نجد فيها جمعا بين الميداليات ذات الأربعة فصوص والزوايا الأربع المستقيمة ، وبين المستطيلات ذات الأطراف المفصصة . ويكفى أن تحل الأشكال النجمية محل الأشكال المفصصة لنحصل على تكوينات الشكل **27** ومع ذلك فإن ذلك المنظور الخاص بالجمع بين الوحدات الزخرفية المختلفة قد أدى إلى الوصول إلى أنماط زخرفية متنوعة مثل تلك التى نجدها فى التابلوه الثامن الذى أشرنا إليه سابقا، أما الشكل الذى لقى قبولا واسعا فى الفن الإسلامى فى الأندلس فهو رقم **A-2** من لوحة م **27** والذي تحدده الأشكال **2,3,4,5** من لوحة م. **24** وإيجازاً للقول نجد أننا نحصل على مجموعة من الأشكال النجمية والتشبيكات ذات الأربعة أطراف وحلقات وصل سداسية الشكل .

ويوضح لنا الشكل **A-1** والخاص بأبرشية سان باليرو **San Valero** بأن تكوينات المستطيلات كانت توجد بها أشكال مختلفة خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر غير أن الشكل **A-2** انتهى به الأمر إلى أن ينتشر ابتداء من القرن الثاني عشر، فقد استخدم كثيرا فى عصر الموحدين (جامع الكتبية) كما يظهر فى زخارف جصية من عصر الموحدين ، تم العثور عليها فى الزخارف الجصية فى "لا أوليجاس دى بورجوس **Las Huelgas de Burgos** كما نجده مكررا فى قصر الحمراء على الجص والخشب فى القصور والأبراج . ونراه أيضا فى بعض المبانى الطليطلية ومنها أحد الأسقف الخاصة بدير سانتا كلارا.

والشكل **B** مأخوذ من أحد أسقف دير سانتو دومنجو دى بلاسينثيا **S.D.de Plasencia** ومن بعض الزخارف الجصية فى جامعة سلمنقة ، ويتكرر الشكل **C** في دير تيريساس في استجة وفى مدخل بهو السباع ، كما أن الشكل **D** يعتبر تنويعة مثيرة للفضول للنمط **A-2 ,** وهذا الشكل مأخوذ من المسجد الجامع فى تازا **Taza**.

ومع مرور الزمن نجد أن الأشكال النجمية والمستطيلات تسهم فى توليد تكوينات

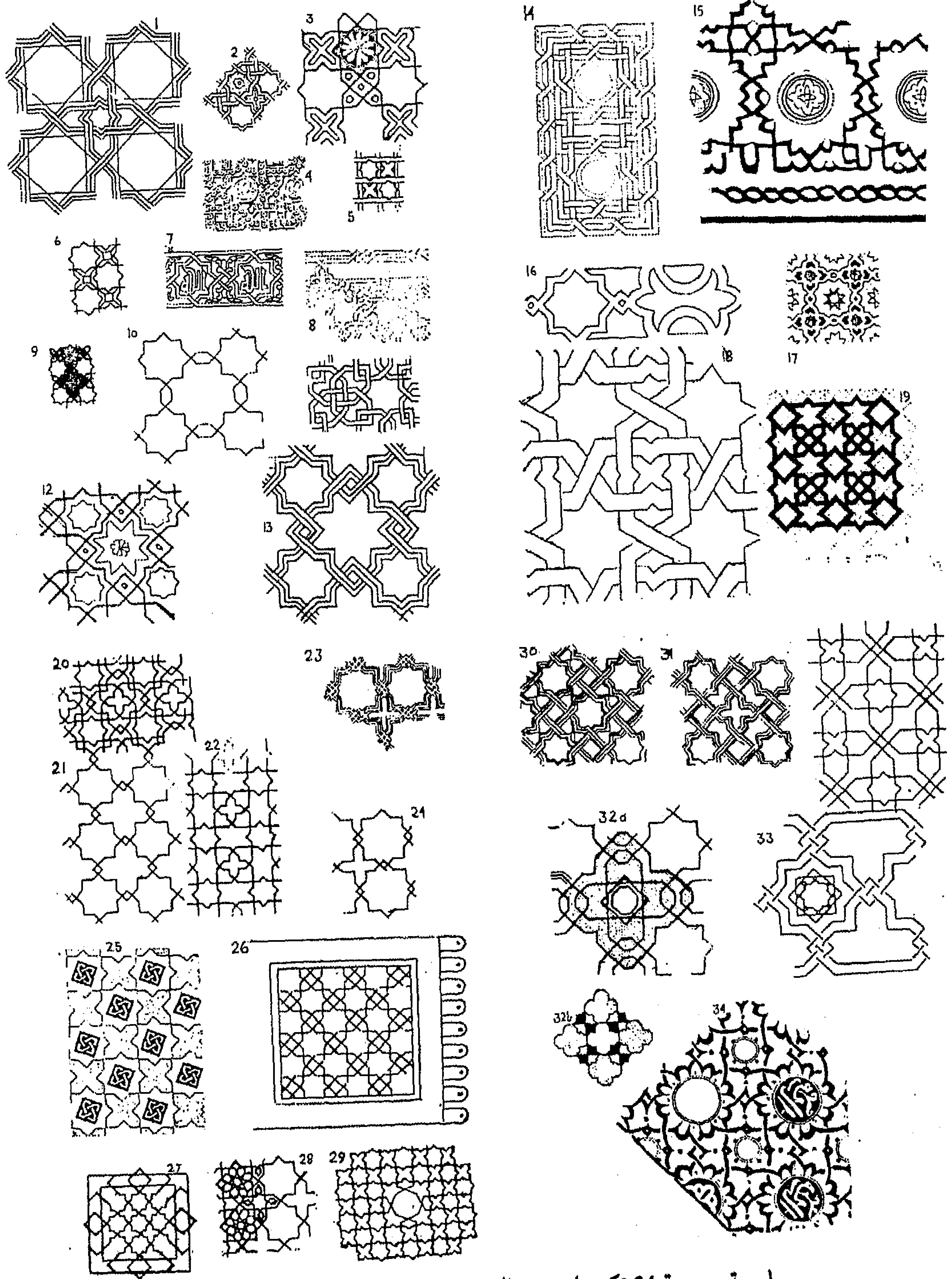
جديدة أكثر تعقيدا حيث يوضع كل من الشكل **12** والشكل **13** فى لوحة م. **24** ويوضح النمطان التاليان **casa de pilatos F** أشبيلية و **G** المأخوذ من الزخارف الجصية بقلعة "مدينادى بومار **Medina de pomar**، هذا النوع من التحولات التى بدأت بشكل جزئى فى قصر الحمراء .

كما أن السقف الجمالونى ذا المسند فى الوسط والرباط قد زينت جوانبه بهذا النوع من الوحدات الزخرفية وتمت الإفادة من الزخرفة فى ربط الوحدات المختلفة لكل جانب . ونسوق مثالا لذلك فى الشكل **E** المأخوذ من أحد الأسقف المدجنة فى قصر السيد بدرو دل ألكاثار دى أشبيلية **Don Pedro del Alcazar de Sevilla** والقديسة ماريا دى أرباس دى مايروجا **S.M.de Arbas de mayorga** بلد الوليد و سقف البهو الشمالى لصحن الساقية بحة العريف .

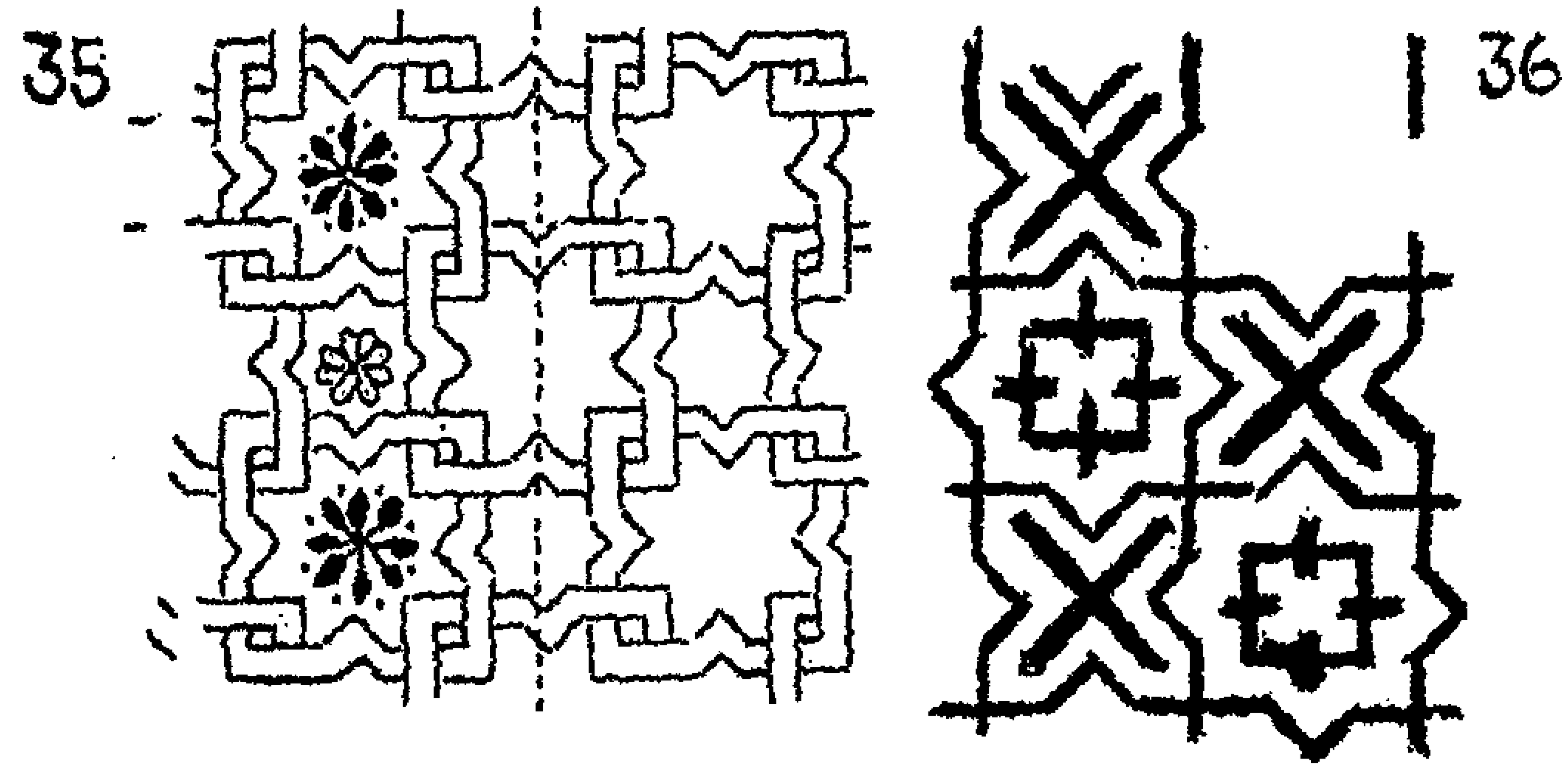
ولا يمكن أن نحصى العديد من التكوينات التى استخدمت فيها المستطيلات فى الفن الإسلامى فى الأندلس أثناء الفترة الخاصة بالفن المدجن وعلى مدى انتشارها جغرافيا . وما علينا فى هذا المقام إلا أن نشير إلى الأنماط الرئيسية التى أقيمت على أساسها تنويعات عديدة غير أنه يجدر بنا أن نبرز بعض الأنماط المتخذة فى بعض الأشكال المرسومة: مثل كتب المرتلين الكنسيين **Cantorales** خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ووزرات حصن بريوجا **Brihuega**، وعبرالفن المدجن فى أشبيلية والفن فى عصر الموحدين فرضت هذه الوحدات الزخرفية نفسها على قطع الآجر التى تغطى المذابح والأبراج المدجنة فى أرغن ومثال ذلك : كوليخياتا دى سيو دى سرقسطة **Colegiata de la seo de Zaragoza** وأبراج " تورالبادى ريبوتا **Torralba de Ribota** وكينتو **Quinto** وسان ميجل بسرقسطة ، ومن الأمثلة الهامة نذكر منبر سانتا خوستا **Santa Justa**، حيث نجد أن زخرفة المكان القوطية الأسلوب تتضمن أيضا أشكالا مرسومة عبارة عن المستطيلات ذات المذاق الأشبيلى . كما يوجد فى رفارف الكورس مستطيلات مرسومة لكنها بدون الشكل النجمى الذى يربطها ببعضها، ومن أمثلة ذلك : كورس كنيسة تورلبادى ريبوتا ، وخلال الفترة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر أقيمت الكثير من الأسقف فى مايوركا **Mallorca** حيث نجد الأشكال النجمية والمستطيلة على أجناب الأسقف وعلى حواملها (انظر جوانا ماريا بالاو ول. بلانتا لا مار **Joana Maria Palau y L.Plantalamar** [فى " الاسقف المدجنة فى

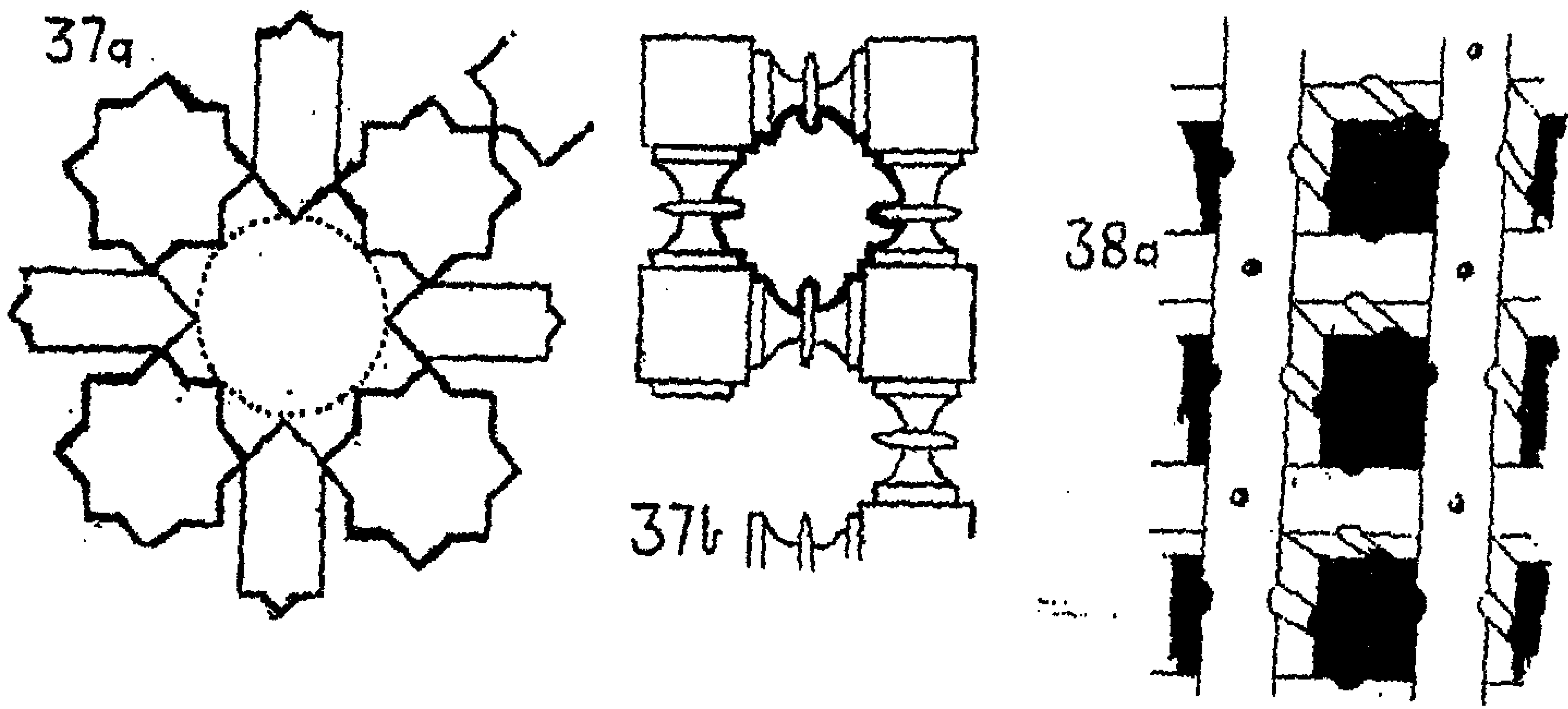
مايوركا – فى **Mayorca** العدد الثانى عشر لعام **1947** من **145** إلى **165**].

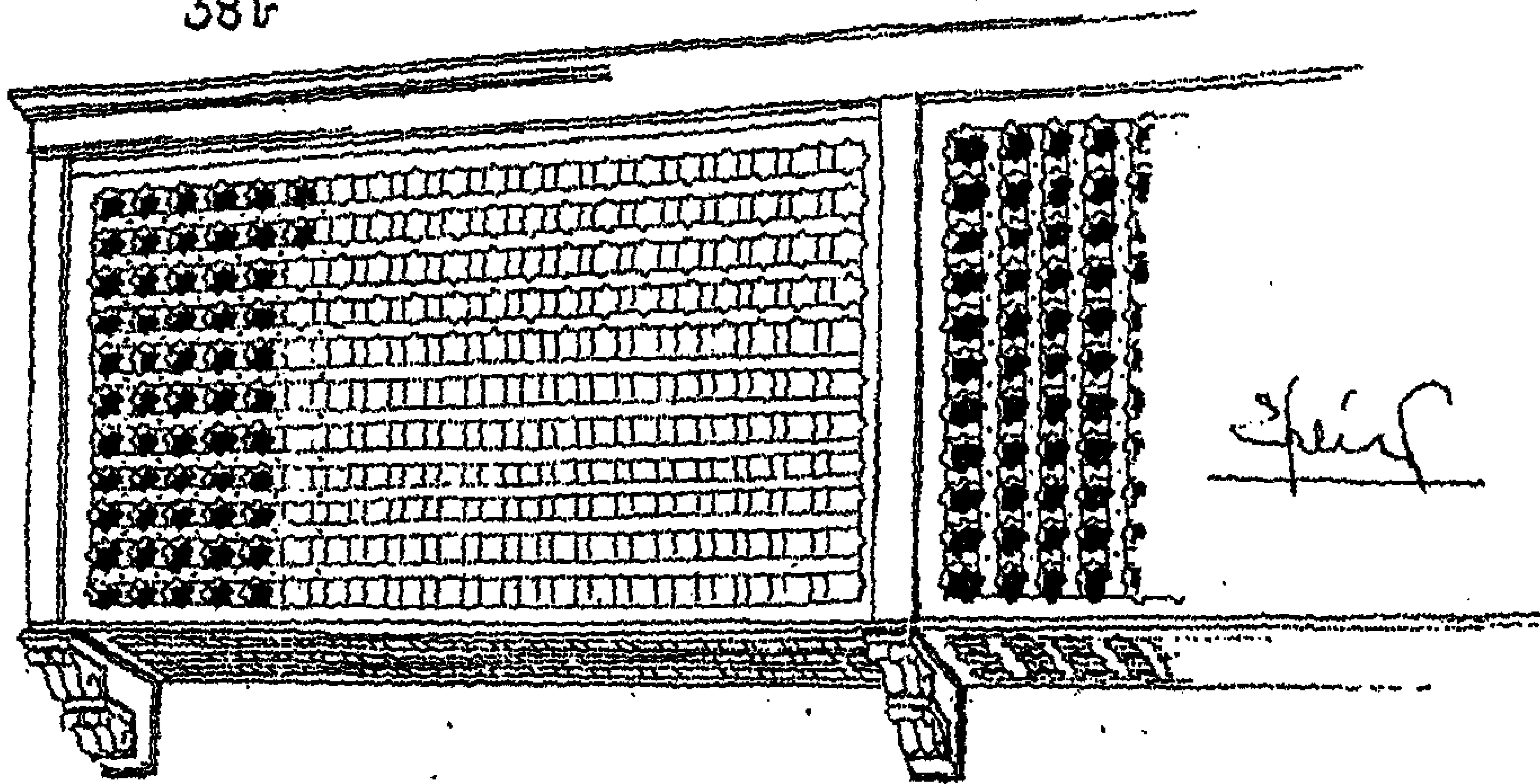
الشدادات الخشبية فى الأسقف : نجد أن الشدادات الخشبية فى الأسقف الجمالونية ذات المسند والرباط كانت تزخرف بأشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف وتشبيكة من أربعة ، كما يرى ذلك فى الشكلين **2,3** – لوحة م. **24** كما نشهد أيضا أنماطًا شبيهة بالشكلين **E,B** الموجودين فى المنظر **27** . وقد انتقلت تلك البراطيم إلى الاسقف المدجنة فى أمريكا : معبد تونخا **Tunja** ومعبد بوغوتا **Bogota** وقرطا جنة **Carta gena** **(411)** مكرر.



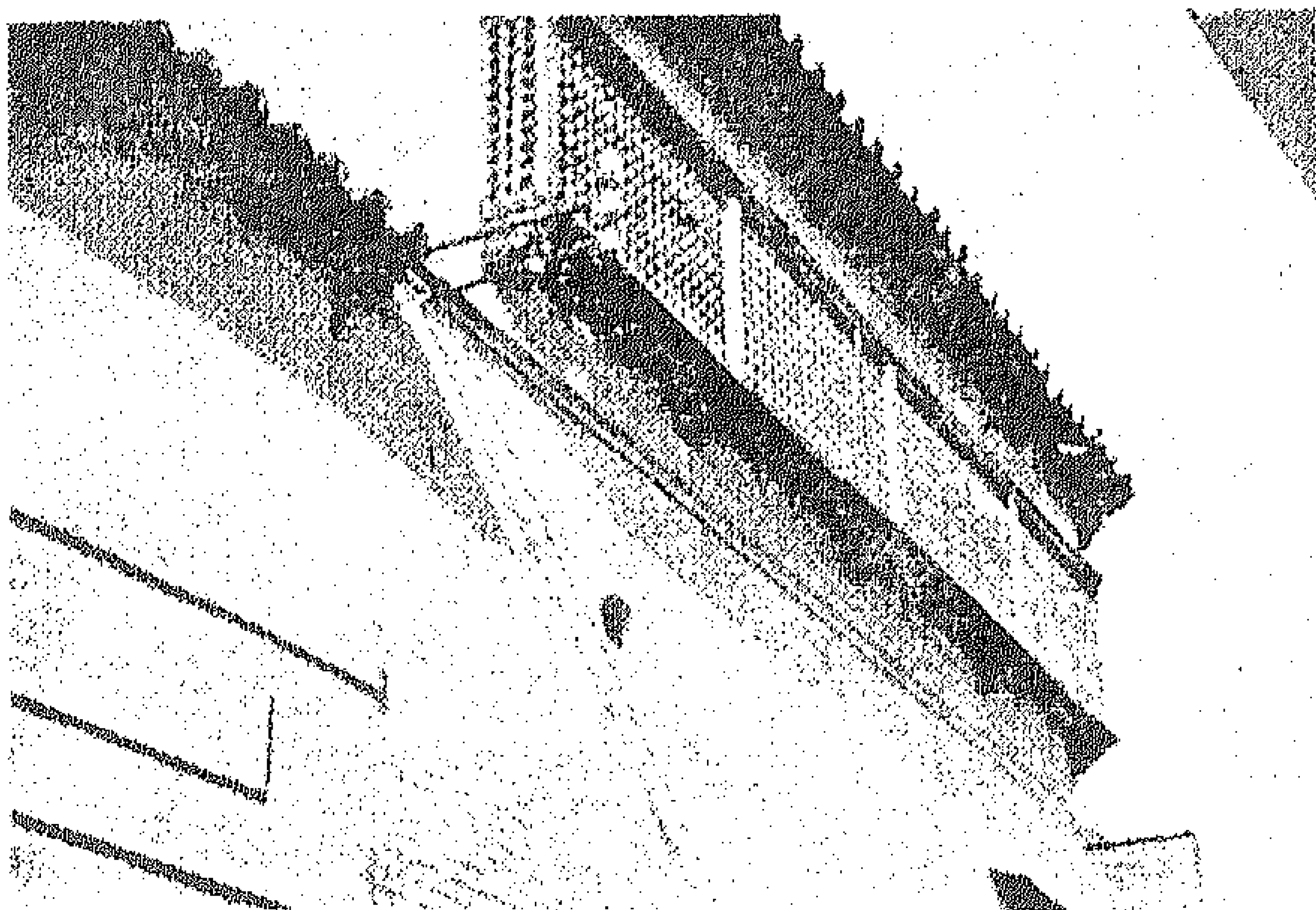
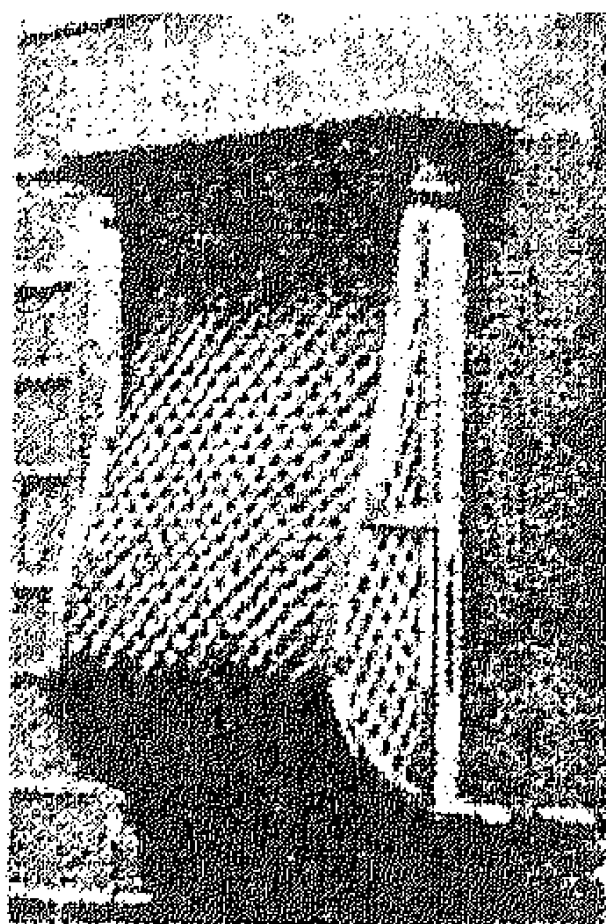
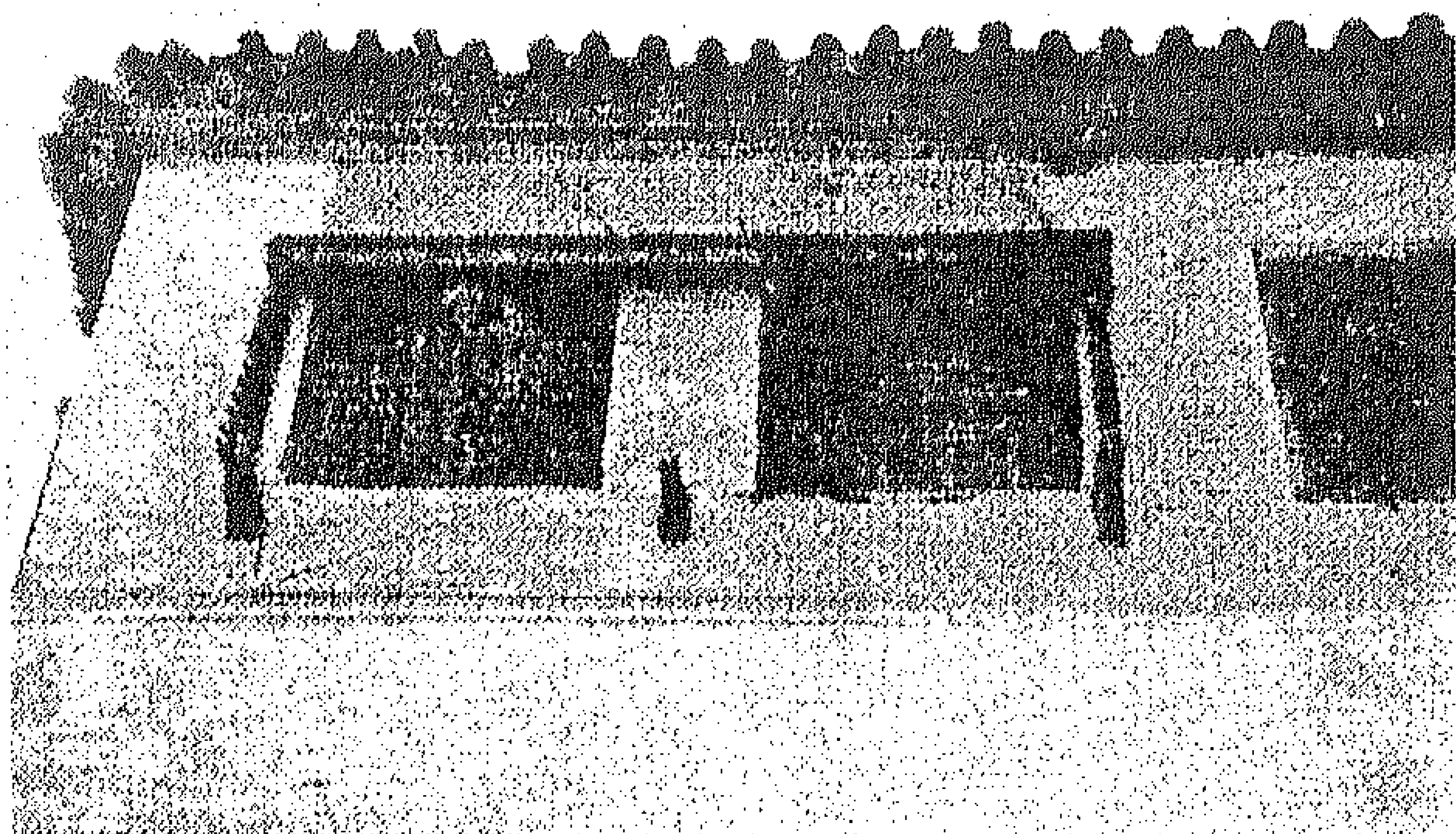
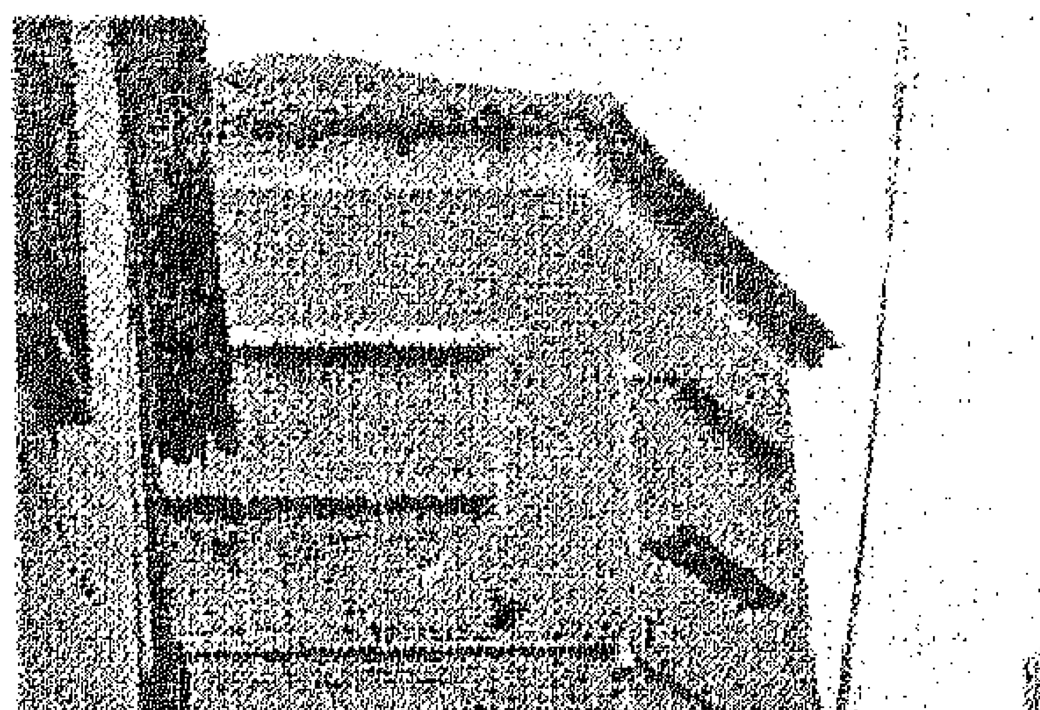
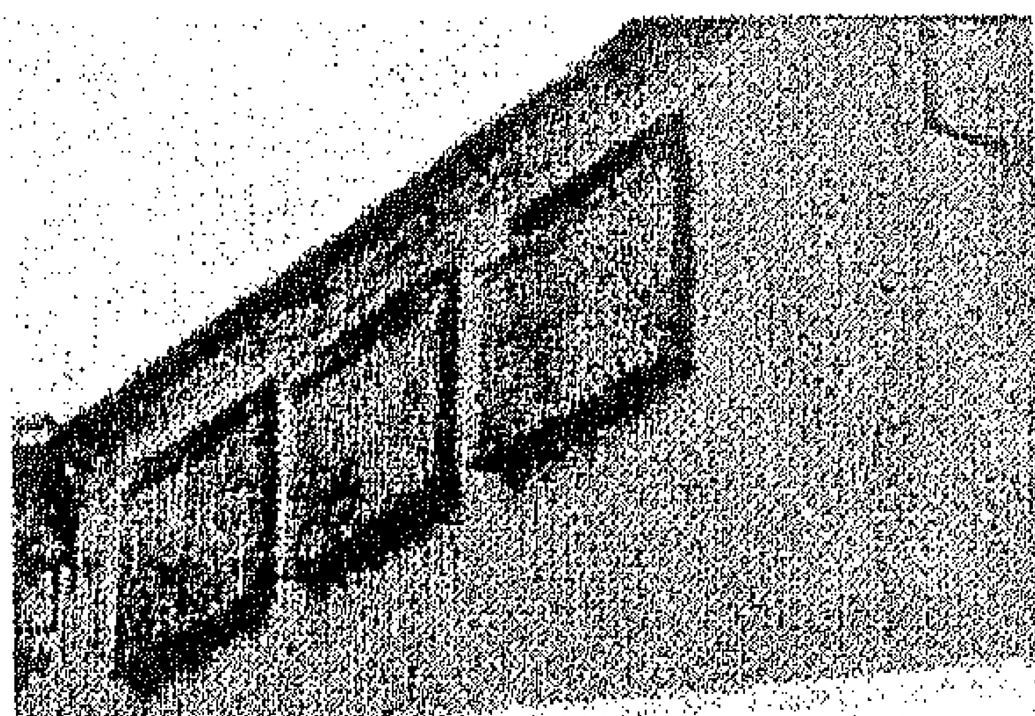
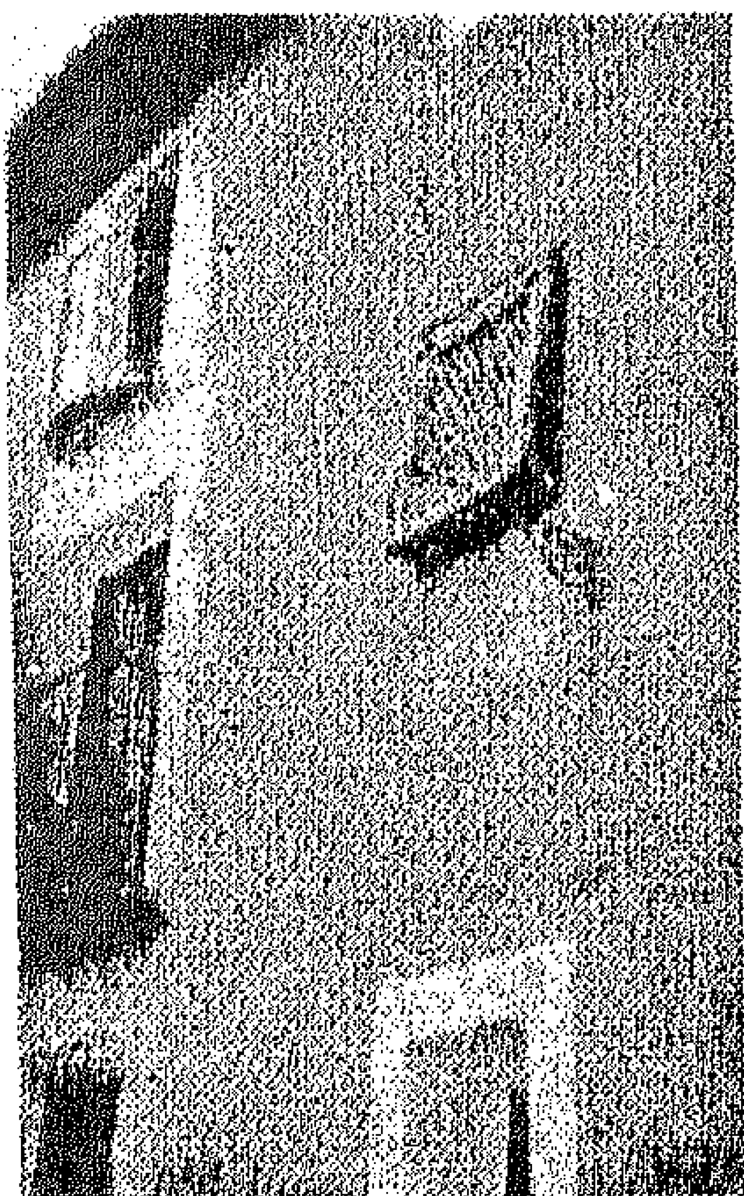
لوحة مجمعة 24 تكوينات من النجوم والتشبيكات ذات الأربعة.

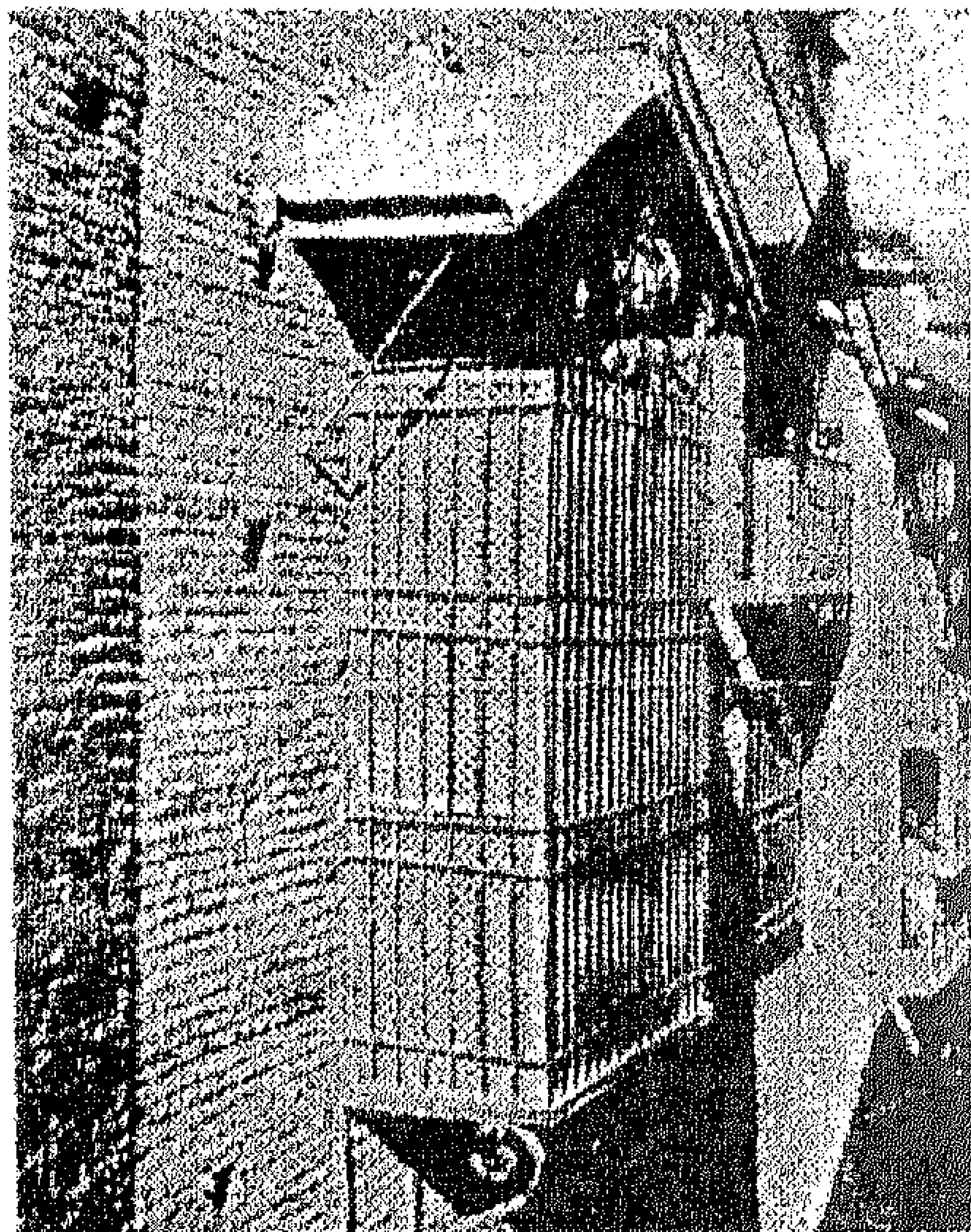






لوحة مجمعة 25 تكوينات من النجوم والتشبيكات ذات الأربعة.



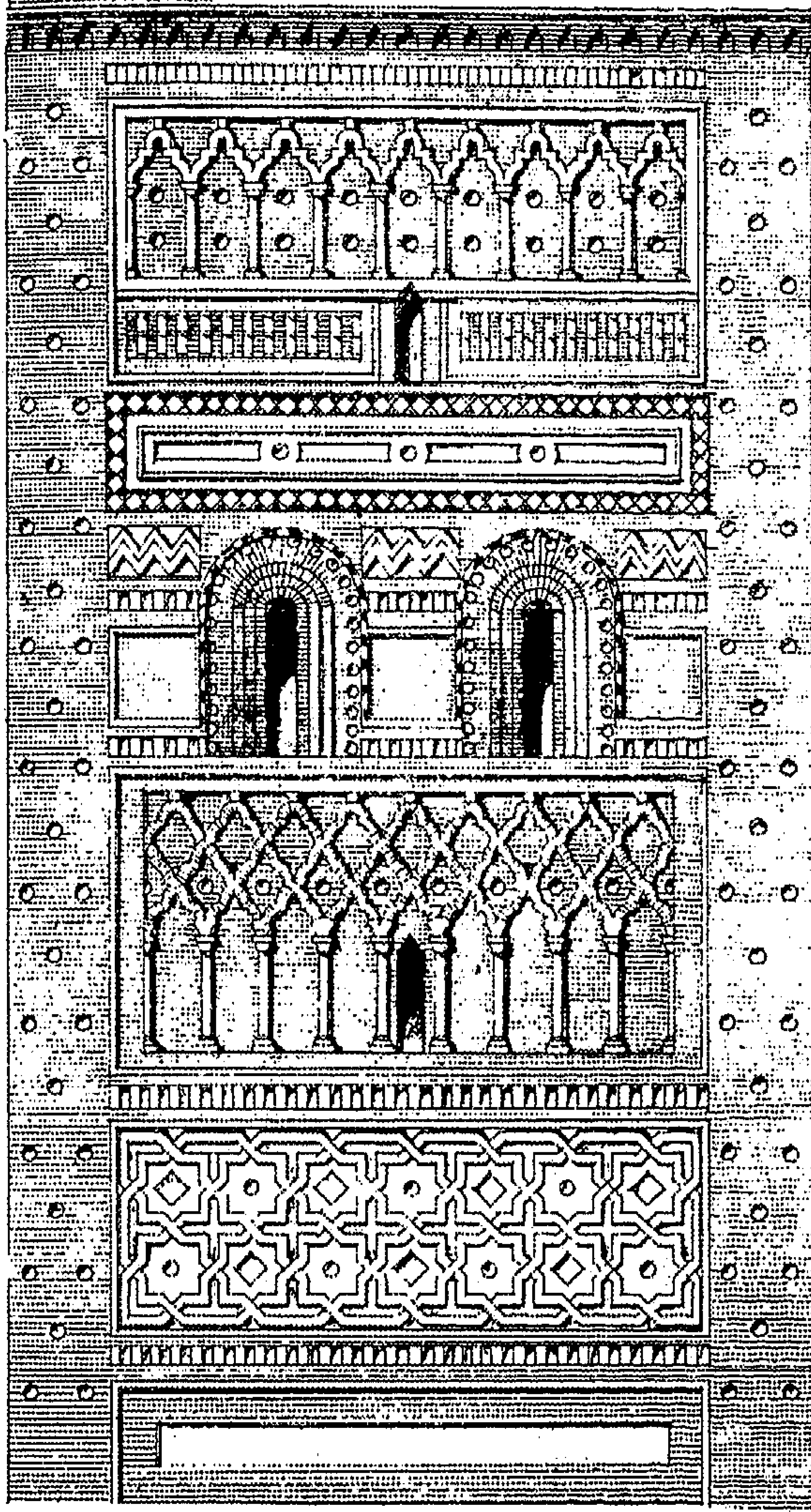
لوحة رقم 7 نوافذ لأديرة وكنائس إسبانية.

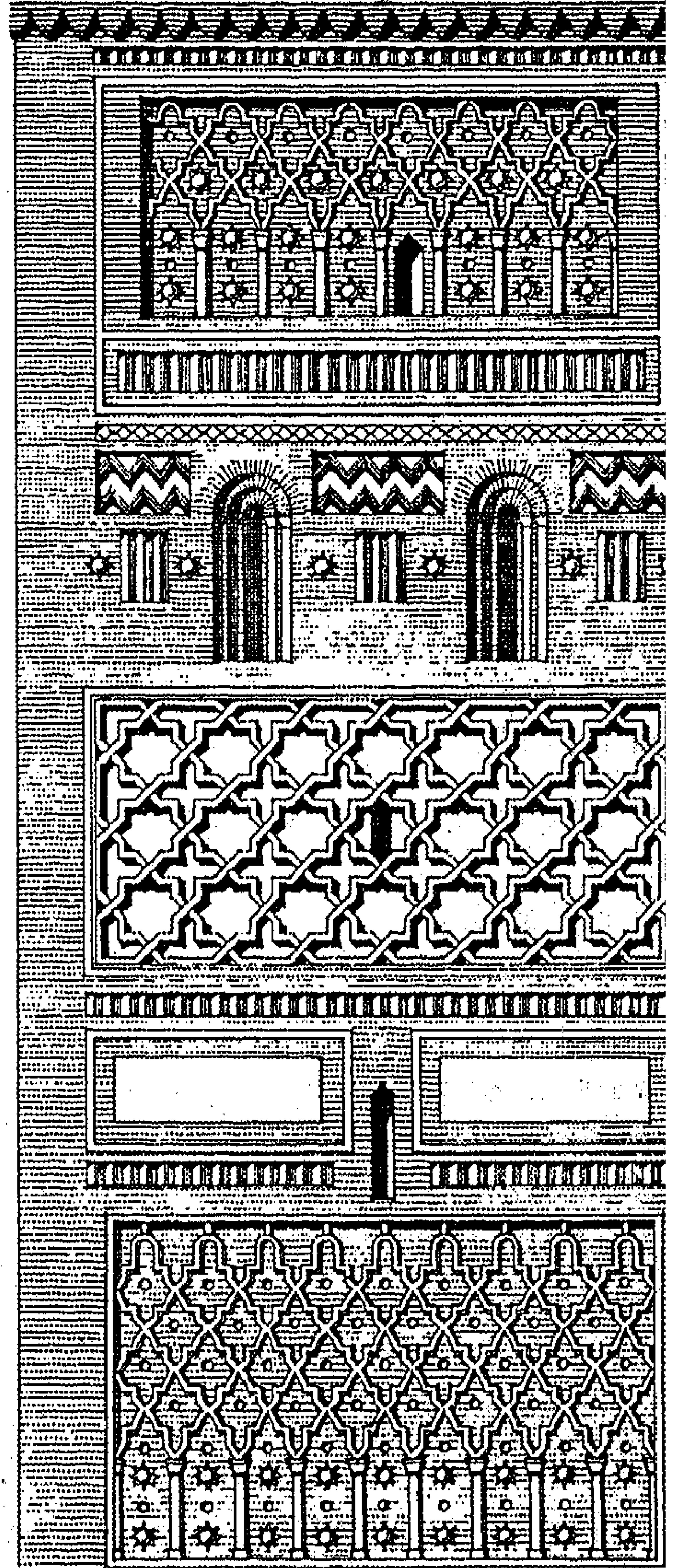
يقول تورس بالباس أنه ابتداء من القرن الثالث عشر أخذت واجهات المنازل في المباني الرئيسية في الأندلس تزدان بنوافذ وشرفات بارزة مصنوعة من الخشب ومغلفة بمشربيات كثيفة حيث يمكن للنسوة أن ينظرن إلى الشارع دون أن يلاحظهن أحد.

ويضيف بالباس قائلا بأن هذا النوع قد أطلق عليه المسيحيون لفظة Ajimeces وهي مشتقة من اللفظة العربية الشماسة (النافذة) وربما وصل ذلك إلى إسبانيا خلال القرن الثالث عشر أو الرابع عشر من القاهرة والإسكندرية.

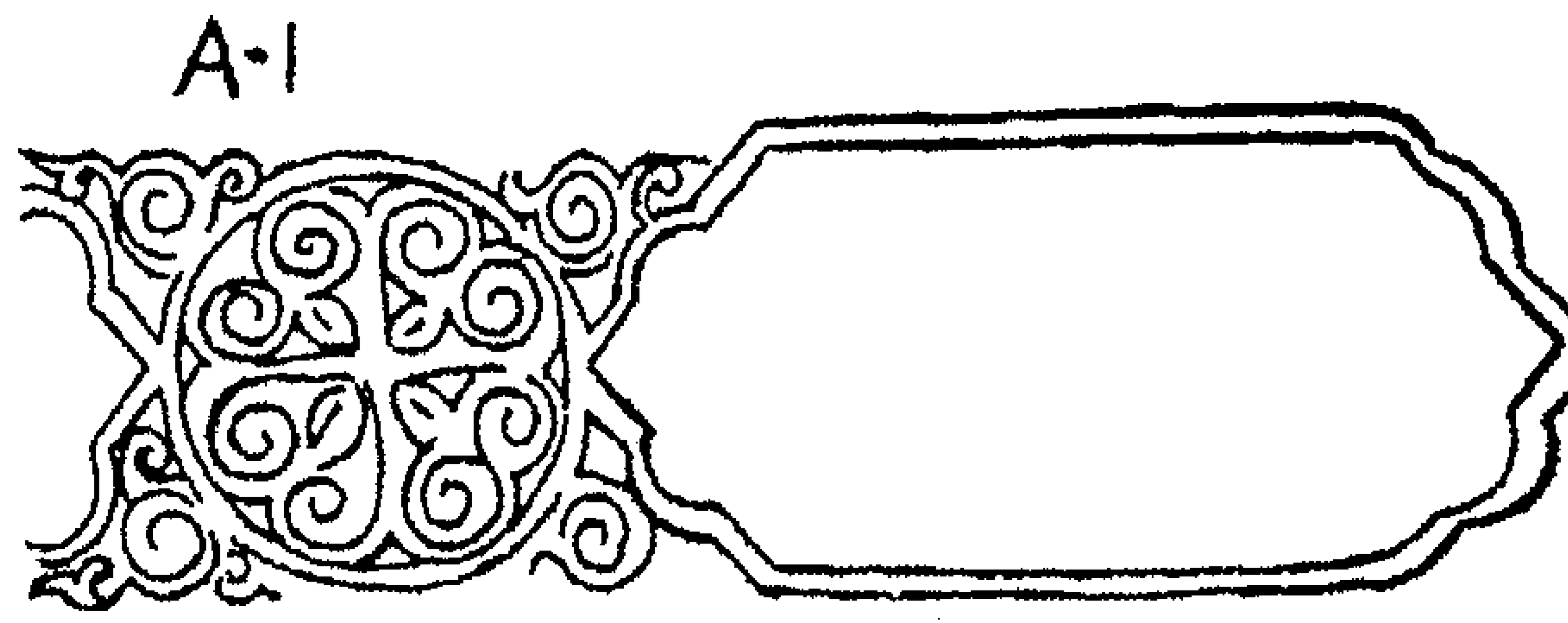
وقد سجل بالباس الكثير من هذه النماذج في الأديرة الأندلسية وفي قشتالة وكذلك في بعض المنازل الخاصة في أرغن وخاصة Albarracin (بني رزين)، ويتحدث المهندس المعماري الشهير عن النوافذ الكائنة في الأديرة بأن الراهبات أكثر عزلة من النسوة المسلمات وخاصة راهبات الأديرة المغلقة (لا تغادرن الدير) Clausura فهن يستخدمن تلك النوافذ ليشاهدن الحياة اليومية بنظرات فضولية وهي حياة في تغير مستمر، أما حياتهن فلا يعتريها أي تغير يكاد يذكر.

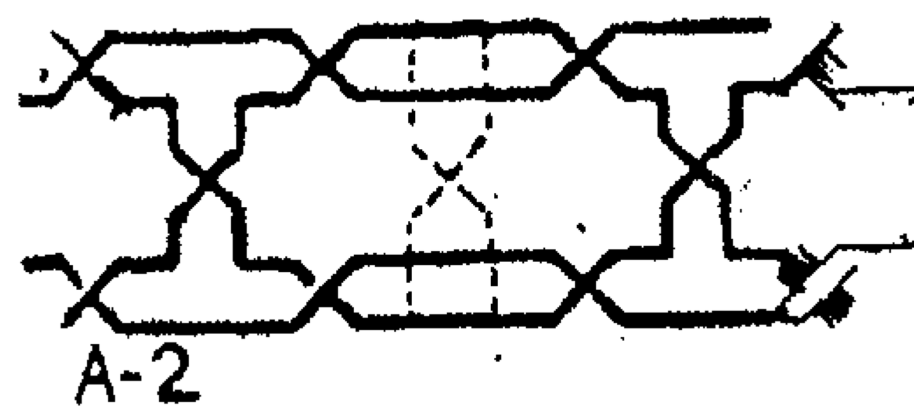
وتتسم الزخرفة الخاصة بتلك المشربيات بالبساطة في الأنماط الهندسية والتي ترجع في أصولها إلى عصر الخلافة، وهناك تشبيكات نوافذ بها تلك الأربطة المعهودة وهذا النوع منتشر في المغرب، كما كانت شائعة في قصر الحمراء.

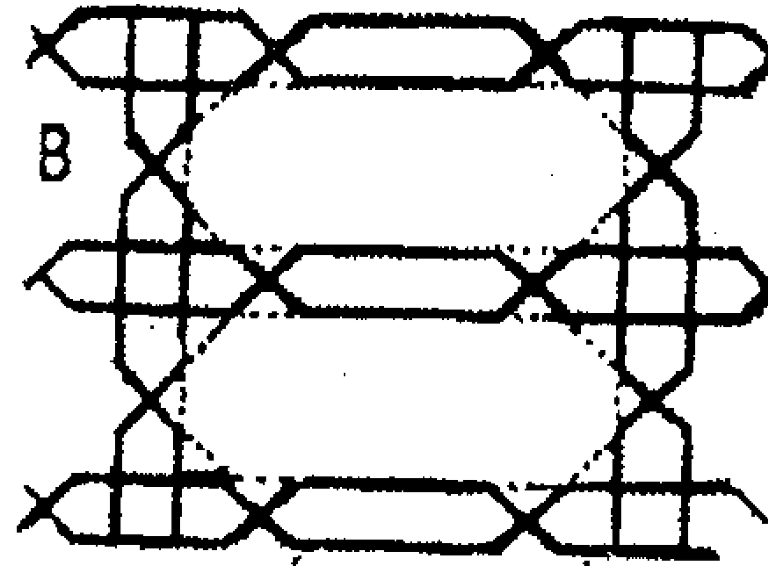


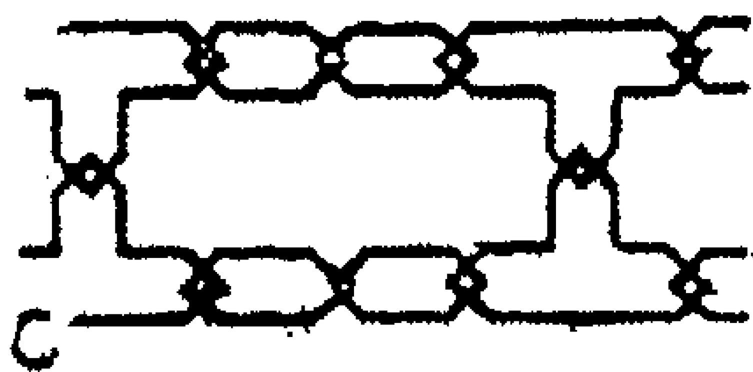


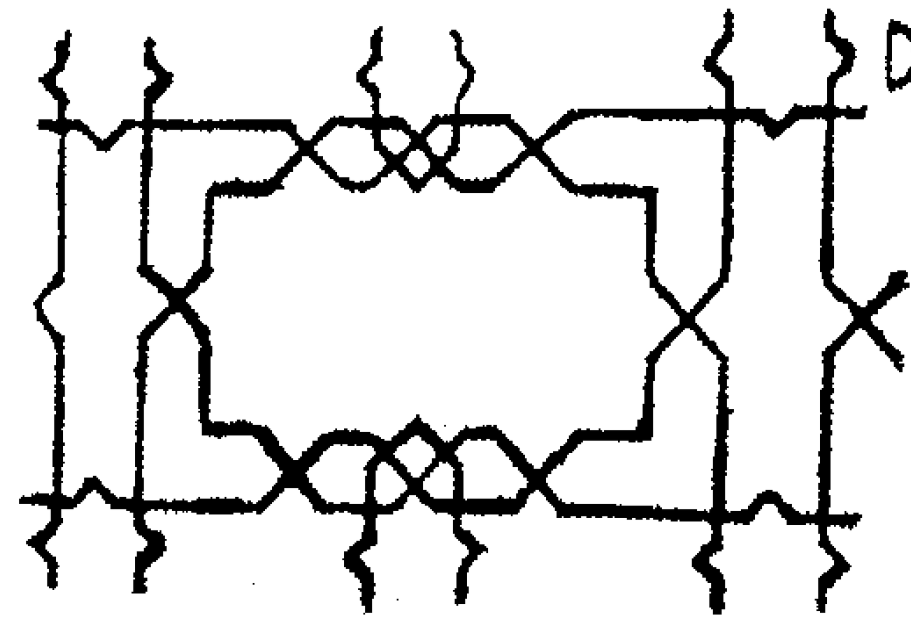
لوحة مجمعة 26 الأبراج المدجنة في كل من سان سلبادور وسان مارتين، تدويل (الرسم للدكتور سانتياجو سباتيان).

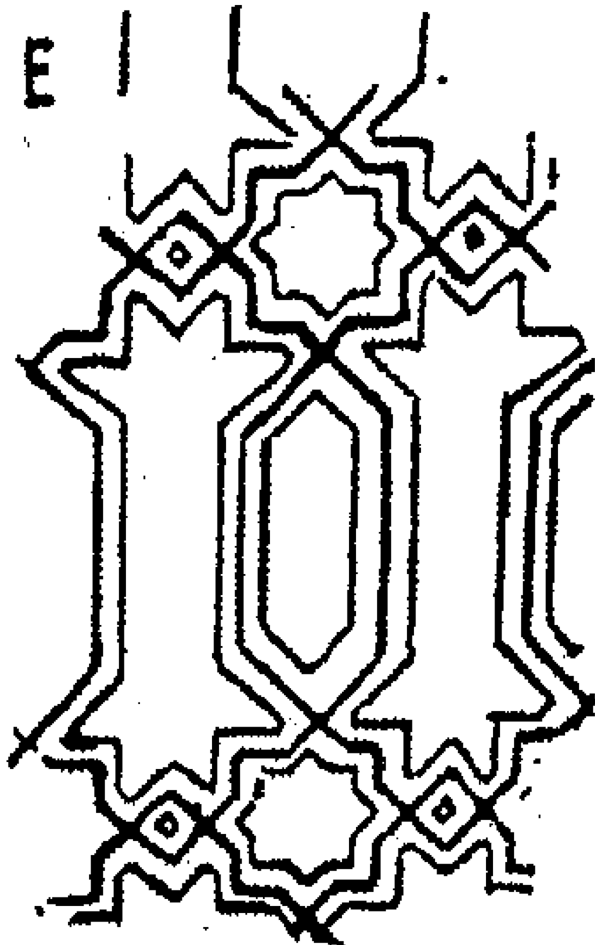


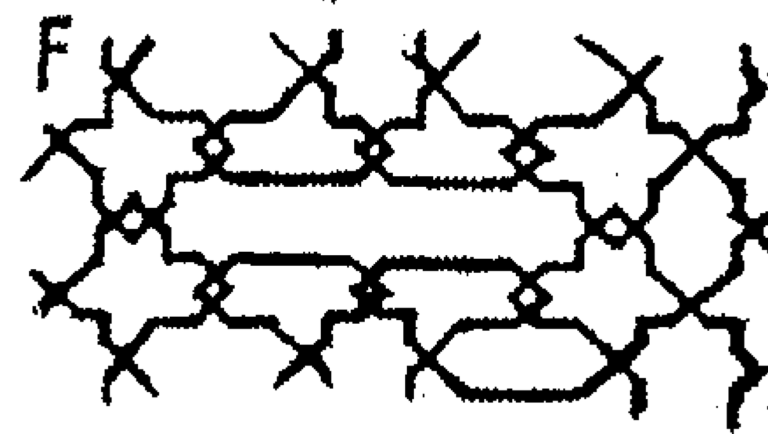


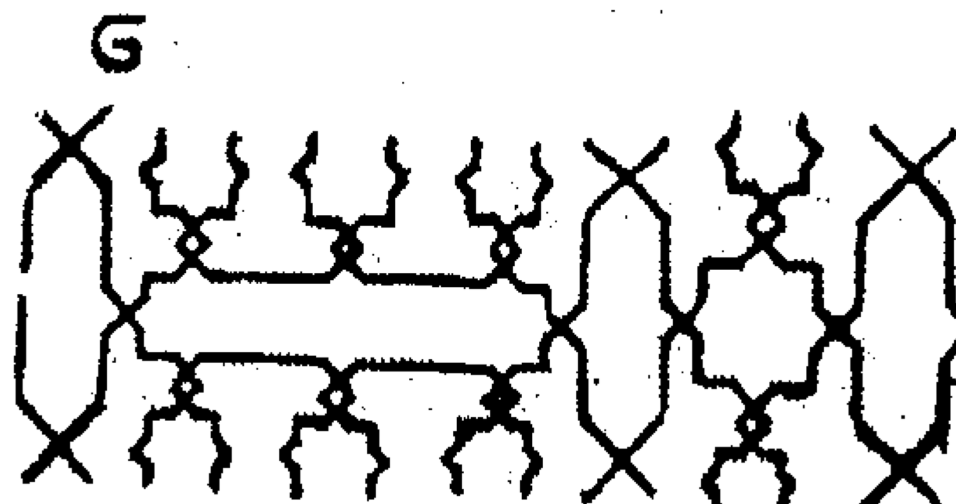




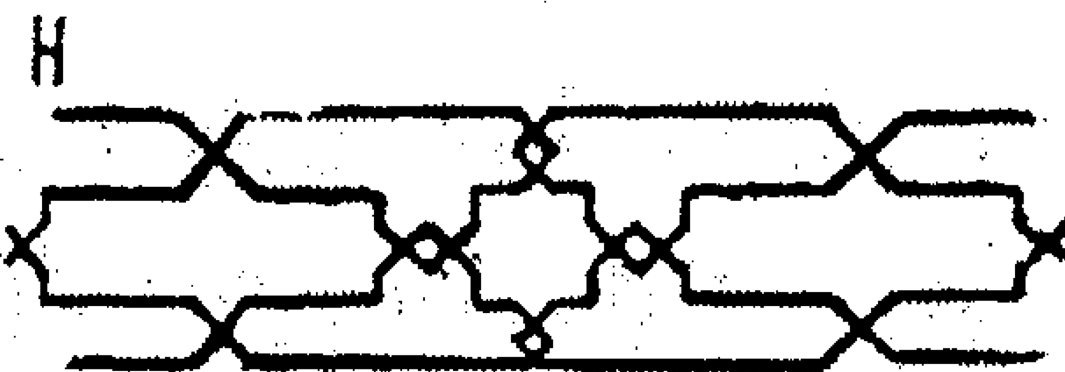


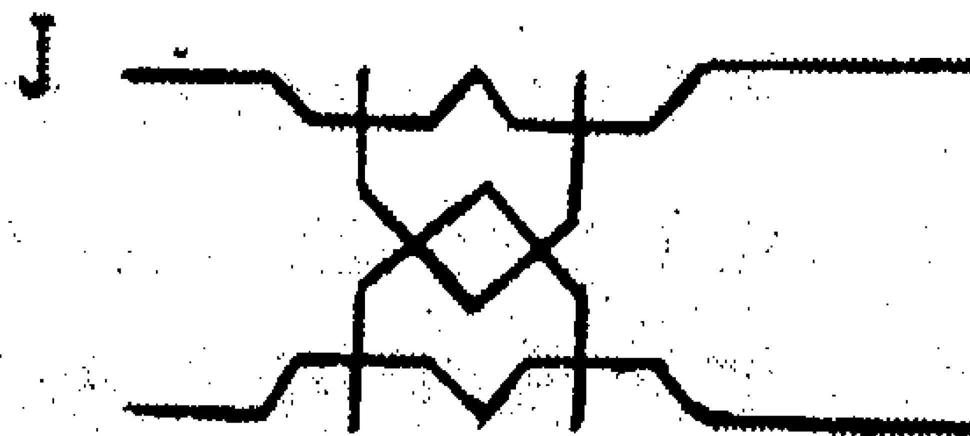




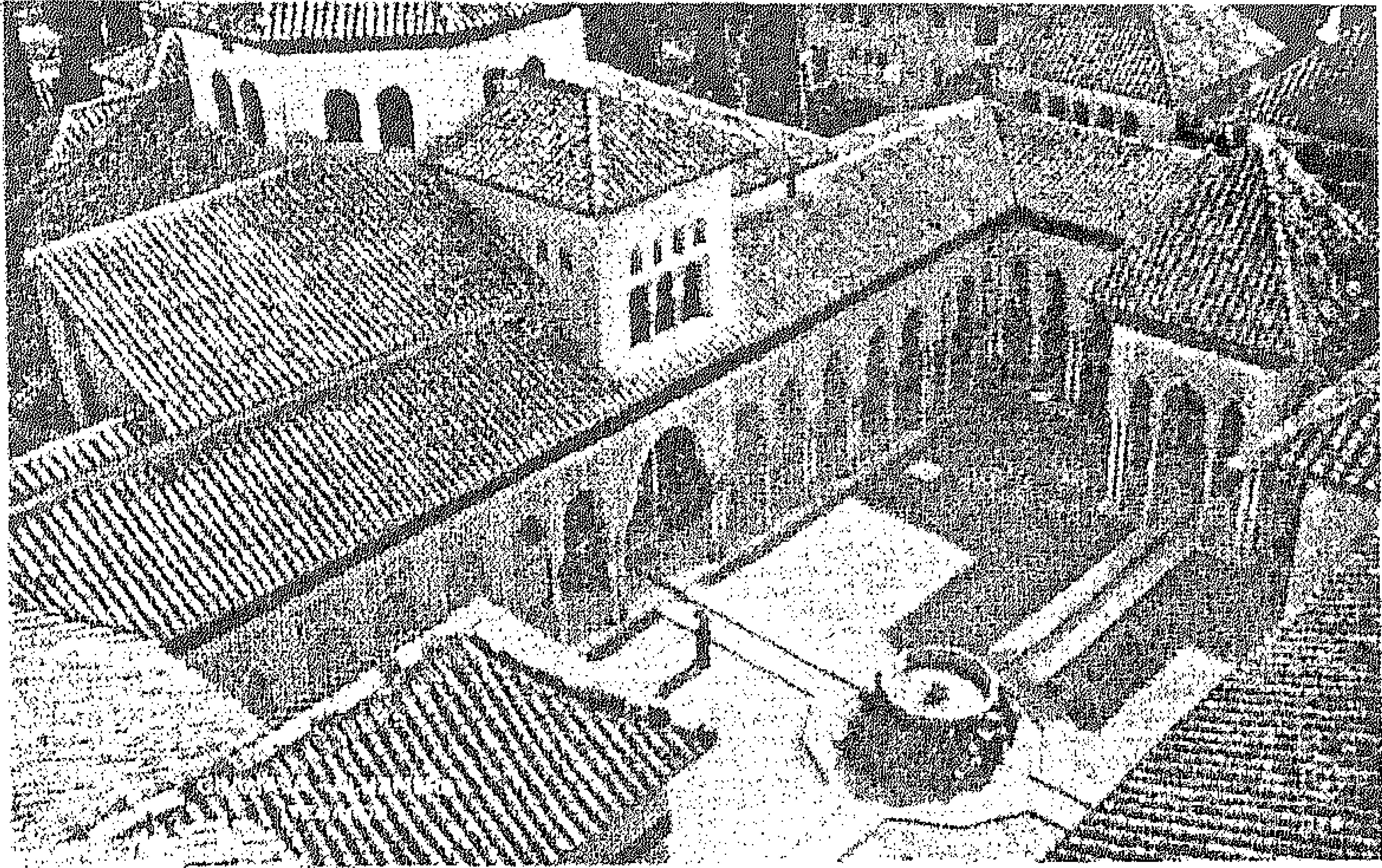


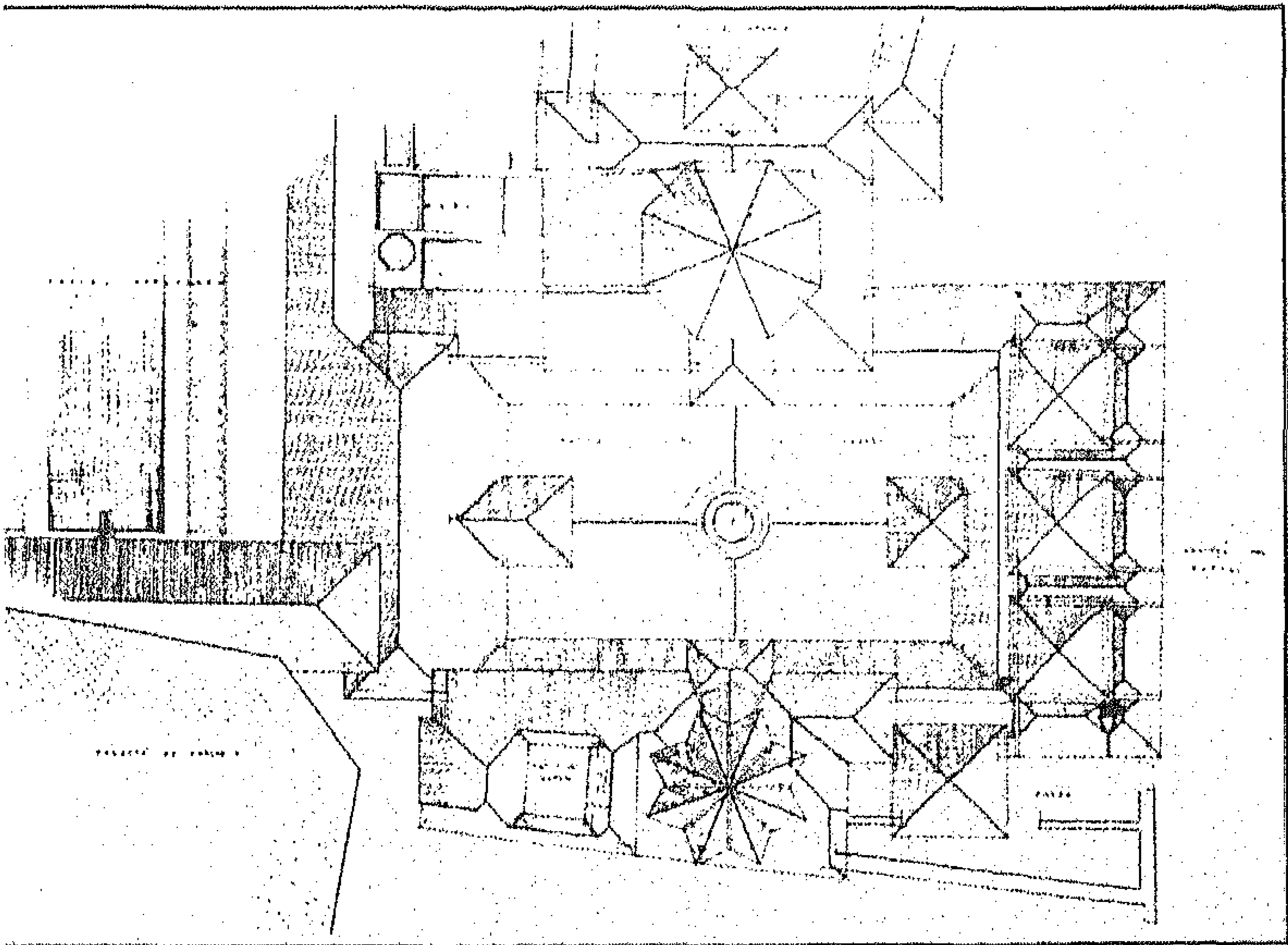


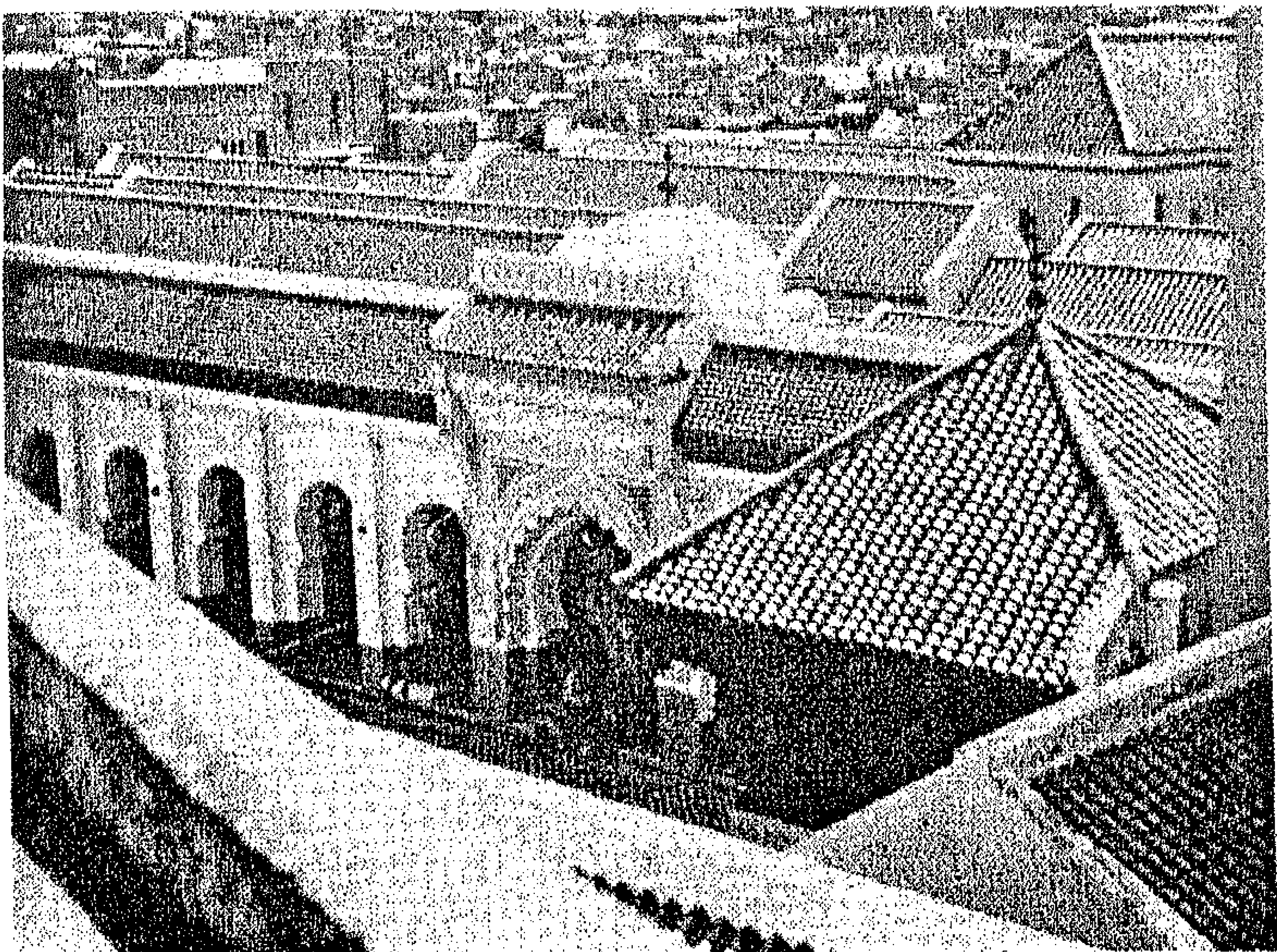




لوحة مجمعة 27 نجوم من ثمانية أطراف في تضافر مع مستطيلات ذات أطراف نجمية .







لوحة رقم 8

أ - بهو السباع.

ب- كروكي للصحن المذكور.

ج- صحن في مسجد القرويين بفاس.

تسهم الزخرفة الهندسية في إضفاء الدقة والانسجام على العناصر المعمارية، وهي زخرفة يتم الوصول إليها من خلال دمج وحدات معمارية ذات بني فريدة ومستقلة كانت تشكل ذات يوم جزءا من العمارة المحلية.

وقانون التوازي هو العنصر المسيطر على بهو السباع في الحمراء وهو قانون يضرب بجذوره في التراث الإسلامي، وهذا ما يوضحه لنا كل من السواقي على شكل الصليب وكذلك اثنين من الأروقة، ويتكرر وجود صحون مثل ذلك على أراضي المغرب العربي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر وذلك حسبما نرى في الصورة السفلي (صحن في مسجد القرويين بفاس).

أما الكروكي المرفق والخاص ببهو السباع في الحمراء والأسقف المحيطة به والتوزيع المتعامد لها بحيث تكون هناك واحدة لكل بئر، فإنه يمثل أروع تعبير عن دقة الفن الناصري، ورغم فخامة هذه العمارة فإنها تدخل في الإطار الكلاسيكي والإطار الموروث عن الخلافة وتكثر الزخارف الهندسية الداخلية لدرجة خروج بعض منها إلى الأسطح الخارجية إذ تظهر النجوم ذات الثمانية أطراف على السطح الخارجي للأسقف وكذلك المثمنات والمربعات.

وقد بلغ الفن الناصري سن الرشد عندما قام الفنانون بتطبيق قوانين التوازي سواء في ميدان الزخرفة أو العمارة ولهذا فإن الإضاءة والمياه والزخارف النباتية على الجص والرخام تتناغم كلها في بهو السباع في انسجام تام، فلا مكان هنا للارتجال أو غير ذلك، الإبداع الأعظم هو التراث الذي يعيش حالة من التكثيف بين الحين والآخر سواء في هذا القصر أو ذاك.

الفصل الخامس

النجمة ذات الستة أطراف ، والملحق بها معيّنات ، فى إطار الشكل السّداسى . (م. ٢٨)

Estrella de seis puntas con apendices romboidales incluida en poligono de seis lados (Figura 28).

ظهر الشكل النجمى ذو الستة أطراف والمرتبط به أشكال شبه معيّنات لأول مرة فى إسبانيا فى الزخارف الجصية فى الجعفرية خلال القرن الحادى عشر (انظر الفصل **20**) . ثم ظهر بعد ذلك فى وزرة مرسومة فى قلعة مرسية [شكل **1**]. كما استخدم بعد ذلك فى تكوينات الاسطوانات الجصية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا فى طليطلة (انظر الفصل **21**) .

هذا الشكل النجمى المربوط به أشكال شبه معيّنة يدخل فى إطار شكل سداسىّ فى الزخارف الجصية الخاصة بقباب مقر الإقامة بدير القديس فرناندو دى لا أويلجاس دى برغش **Claustro de S.F. de las H. de Burgos** [شكل **2**] والتى تعود إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وهذا هو أحد الأنماط التى تكررت كثيرا فى المشربيات الإسلامية فى الأندلس ، إذ نراه فى تشبيكات النوافذ الخاصة بالمبانى التالية : النافذة الكائنة على باب المدخل إلى صالة العدل بقصر أشبيلية ، والنافذة الخاصة بصالون الأشبيليين الواقع بين صالون السفراء وصحن العرائس **P. de Munecas** بنفس القصر، وكذلك الوزرات المكسوة بالسيراميك فى القصر ، كما يظهر فى طليطلة المدجّنين فى تشبيكات النوافذ الخاصة بصالون ميسا **Salon de Mesa** ودير القديسة إيزابيل لاريال .

نرى أيضا أشكالاً نجمية ذات سبعة أطراف مشبوكا بها أشكال شبه معيّنة محفورة فى أشكال أسطوانية وتحيط بها ميداليات مفصّصة فى دير سانتو دومنجو دى سرقسطة ، وكنيسة سانتا تيكلا دى ثيربيرا **S.Tecla** [شكل **4,8**] **(412)**.

والتّقنية الخاصة بالتوصل إلى هذه الأشكال النجمية السّداسية والموصولة بأشكال شبه معينات تتسم بتنوعها واختلافها عن تلك المستخدمة فى التوصل إلى الأشكال النجمية المثمنة والموصول بها نفس الأشكال المشار إليها [انظر الأشكال **6,7,9,9a**]. وقد تم أخذ النمطين **6,7** من سقف مقربص فى مصلى بالاتينادى باليرمو **C. Palatina de Palermo (413)** وهى عبارة عن مبنى تظهر فيه آثار الفن الإسلامى فى الأندلس بوضوح كما يشير إلى ذلك السيد/ جومث مورينو . كما توضح لنا أن تلك الأشكال قد ظهرت بناء على النظرية الخاصة بالقباب المضلعة التى ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية ، وفيما يتعلق بطبيعة الصلة التى تربط بين التشبيكات ذات الثمانية أطراف بالفن فى عصر الخلافة فى قرطبة يمكن لنا أن نتأمل الشكل **9a** وهو خاص بمشربية فى المسجد الجامع بهذه المدينة . وقد ظل ذلك النوع من التشبيكات يُنفّذ فى الزخارف الجصية طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر [شكل رقم **9**]: مسجد تازا، كاسادى لوس خيرونس دى جرانادا **Casa de los Girones de Granada** وصالة العدل ومشْكاة فى صالون قمارش فى قصر الحمراء ، (فيما يتعلق بتلك التشبيكات ذات الثمانية أطراف انظر الفصل السابع) .

المشرق :

ظهر الشكل رقم **2** فى أعمال مشرقية إسلامية سابقة على الأسبانية ، والمنشآت التى يوجد بها هذا الشكل يمكن العثور عليها فى سورية وشبه جزيرة الأناضول ومصر. ويحدد كريزول وجوده فى المحراب الخشبى لمسجد السيدة نفيسة عام **1138** وهو اليوم محفوظ فى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة **(414)**، ويشير إليه جابريل **Gabriel** فى محراب المسجد الجامع في دنيصر **Dunaysir**، [شكل **13**] **(415)** وفى سوريا نجده فى مدخل المدرسة الظاهرية **(416)** كما نراه فى السيراميك السورى وبلاد ما بين النهرين خلال القرن الرابع عشر **(417)** .

يمكن لنا أن نرى الأشكال النجمية ذات الستة أطراف والموصولة بأشكال شبه معيّنة فى تناغم مع تكوينات هندسية سُدَاسية ، غير أنها مختلفة عما هو موجود فى الشكل رقم **2**، هذا النمط المختلف نراه فى طبلة المدخل إلى ضريح يوسف بن كثير فى ناكشيبان (**2-1151**م) [شكل **5a**] **(418)** وفى مدخل خان حاتون (عام **9-1238** م) فى بوثاس **Pozas** [شكل **5b**] **(419)**. والنمط **3** يعتبر تنويعة للأشكال **5b, 5a, 2, 13** **(420)**.

كما نرى أحيانا كل تلك التكوينات فى مبانى إسلامية حديثة .

الأصول والتطوّر:

ربما اختلفت التقنيات الخاصة بالتوصل إلى الشكل رقم **2** ، وتتمثل إحداها فى جمع أشكال سُداسية كما نرى في الشكل **2** وفى داخل كل شكل سُداسىّ صغير ثم وضع أشكال نجمية مكونة من ستة أطراف وتم الربط بواسطة شبه مُعينات كما نرى فى الشكل **12**. كما أن شبكة الأشكال السداسية المتداخلة ، كما يوضحها الشكل رقم **2**، كانت فى حد ذاتها وحدة زخرفية مستقلة فى المشرق الإسلامى (المسجد الوردى نيكدة **M. Rosa de Nigde**، عام **1338**، بتركيا) كما أنها وحدة كلاسيكية نعثر عليها فى فسيفساء فى **Pompeya** وشبه جزيرة إيطاليا . كما أن تلك الوحدة سوف تُكوّن النمط الكلاسيكى لتكوينات من التشبيكات الأسبانية (انظر الفصل الخاص بالتشبيكات ذات الاثنى عشر طرفا والمحاطة بأخرى ذات الستة أطراف) .

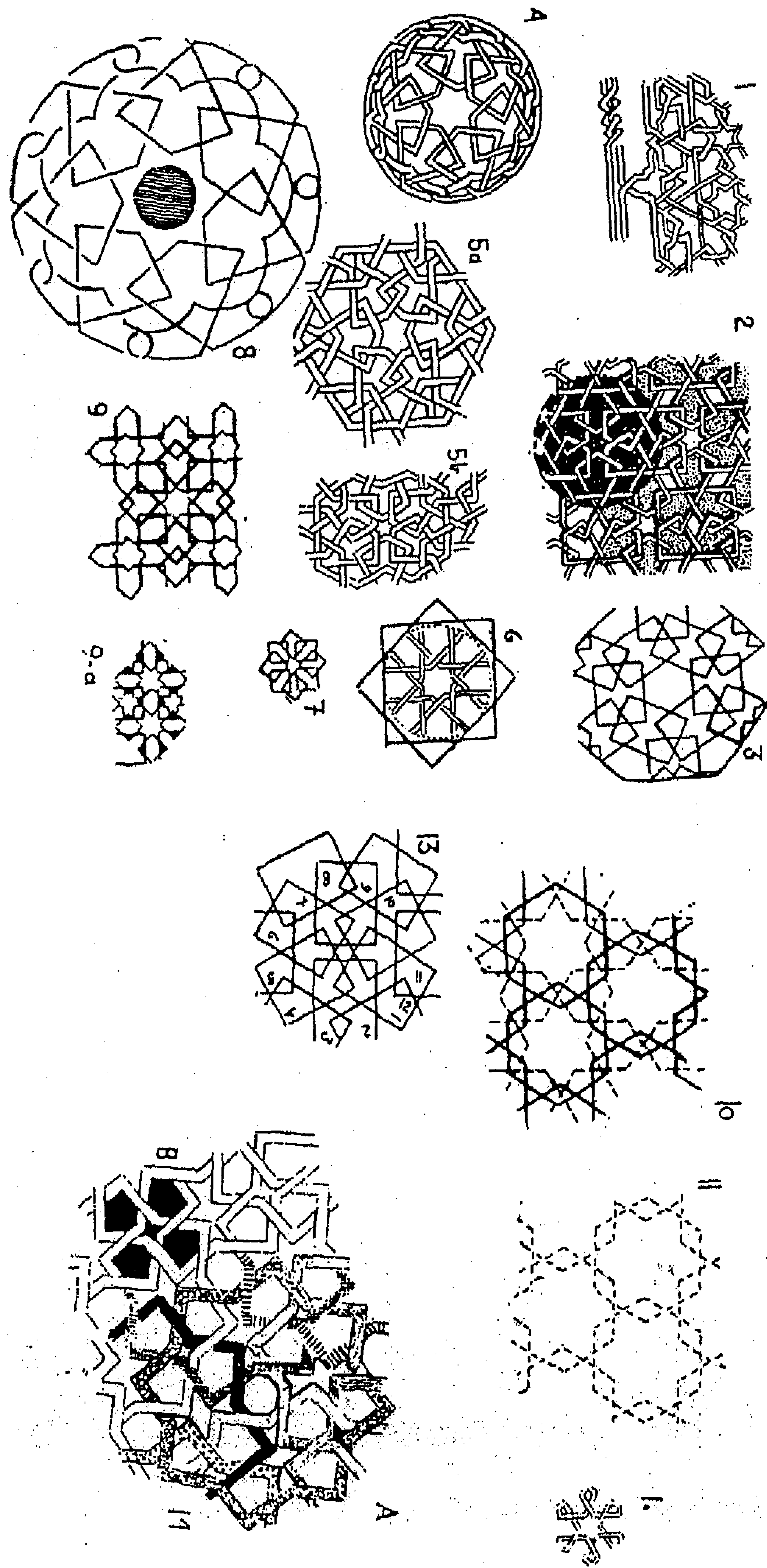
كما أن الجمع بين الشكل **2** والتشبيكات ذات الستة أطراف (النمط رقم **131a** من الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط فى عهد الخلافة) سوف يؤدى إلى النمط رقم **10** الذى شاع استخدامه فى المشرق ، كما نراه أيضا فى قصر الحمراء ومن أمثلة ذلك محراب مدرسة قلاوون عام **1285**، **(421)**، صهريج مارستان قلاوون **1284** **(422)** وباطن عقد المسجد الجامع فى تازا **(423)** والقبر الضريح الخاص بأبى الحسن فى شالة (الرباط) ، والبوابة الصغيرة فى **Peinador Bajo** بقصر الحمراء ، كما رأى سوفاجيه **Sauvaget** هذا النمط فى السيراميك السورى وبلاد ما بين النهرين **(424)**.

وفيما يتعلق بالتقنية الثانية فإنها تلك التى نستشفّها من الشكل **13** حيث يجتمع فيه اثنا عشر مستطيلا حتى يتم تكوين أشكال سداسية وأشكال نجمية ذات ستة أطراف مربوطة . وربما كانت تلك الطريقة هى الأكثر شيوعا فى المشرق ، وذلك حسبما نلاحظه فى الأنماط **5a, 5b, 3**، والشكل **3** نجد فيه تبسيطا لعدد المستطيلات وبذلك زال الشكل النجمى ذو الستة أطراف .

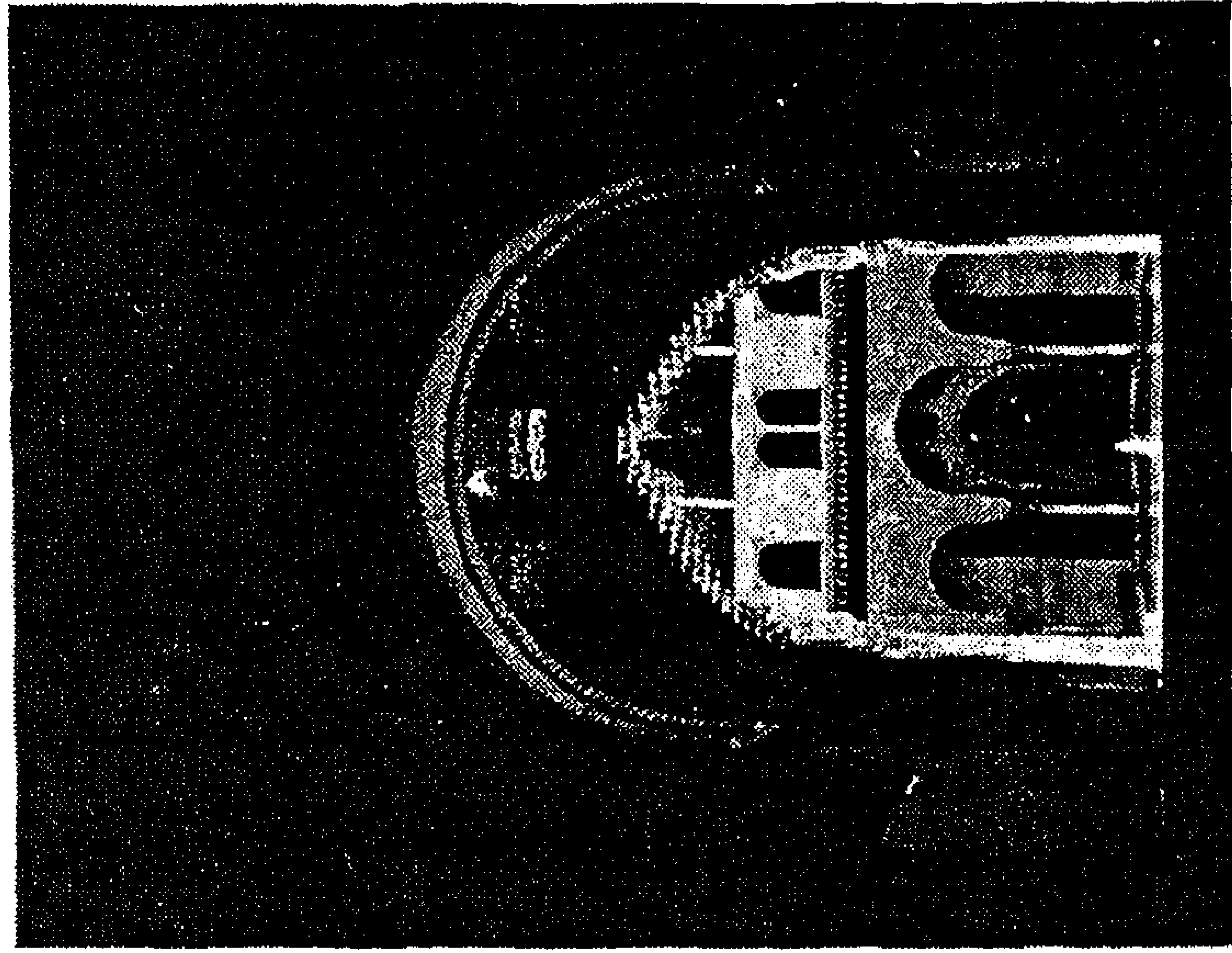
ونشير هنا إلى هاتين الطريقتين فى العمل لأن لوحة م. **12**، والخاصة بالشكل النجمى ذى الستة أطراف الموصولة بأشكال شبه معيَّنة ، نجد فيها تكوينا مختلفا عن ذلك الذى ندرسه مثلما نرى فى قبة الباروديييّن بمراكش وهى أثر قام بدراسته كل من مونيه وتيرّاس [انظر الأشكال الخاصة بالنمط **131a** فى الفصل الأول من هذا الكتاب].

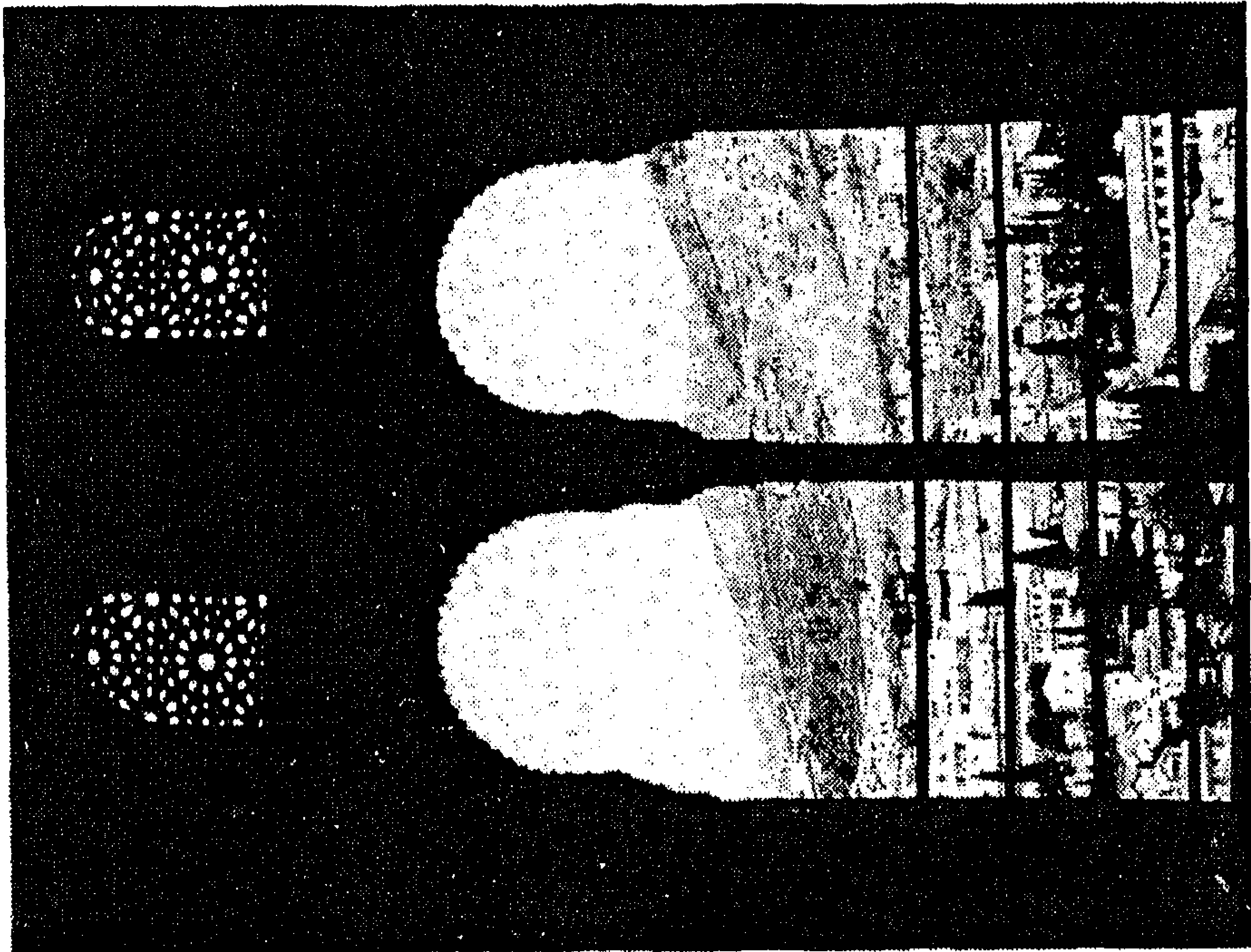
ونحن نرى أن الأنماط الأسبانية **1,2,10** قد جاءت إلى شبه جزيرة أيبيريا من المشرق الإسلامى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر . ومن المحتمل أن يكون النمط **10**، فى مسجد تازا وقصر الحمراء ، قد تأخر فى وصوله إلى المغرب الإسلامى حتى القرن الثالث عشر .

كما ساد فى المشرق العربى الاتجاه الخاص بالجمع بين أكثر من وحدة زخرفية والتوصل إلى وحدة جديدة . وفى هذا المقام نجد أن الشكل **14** له دلالته حيث نجد ثمانية أشكال نجمية كل واحد منها ذى ثمانية أطراف وتتشابك كلها ليخرج منها بتكوين جديد عبارة عن مثمنات ومسدّسات وأشكال نجمية . والشكل المذكور مأخوذ من أثر سابق على العهد العثمانى فى مدينة بايبرت **Baybart (425)**.



لوحة مجمعة 28 نجوم ذات ستة أطراف ومسدسات





لوحة رقم 9 منظوران لصالون قمارش

أن يسود الظل الفراغات الكبرى في الحمراء فهذا معناه التخلي عن الزخارف الهندسية الجميلة، وبذلك فإن تشبيكات النوافذ المفرغة والتي ينفذ منها الضوء هي التي تعطي هذه اللمحة الزخرفية.

الفصل السادس

النظام السداسى
التشبيكات ذات الستة والاثنى عشر والأربعة وعشرين طرفا

Sistema hexagonal : lazos de 6, 12, 24

(اللوحات المجمعة 29,30,31,32,33)

لقد درسنا الشكل السداسى كوحدة تسهم فى توليد تشبيكات من ستة أطراف فى التابلوهات : الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر فى الفصل الأول .

كما رأينا تلك التشبيكة فى المسجد الجامع بقرطبة والأعمال الخشبية فى عصر المدجنّين ، فى طليطلة ، وعلى الأسطوانات الجصية الخاصة بالمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة [شكل **2**]؛ والشكل رقم **1** يعتبر تقدما واضحا بالمقارنة بالشكل رقم **2**، حيث نجد الأول فى واحدة من قباب مقر الإقامة بدير القديس فرناندو دى لاس أويلجاس دى برغش ؛ وقد أضيف للشكل شكل سُداسى صغير يحيط بالنجمة ذات الأطراف الستة ممّا أسفر عن نجوم أخرى ذات ستة أطراف وثمانية أطراف ، وقد ظهر هذا التكوين الجديد فى تشبيكات نوافذ فى صالون الأشبيليين فى القصر المدجّن التابع لقصر أشبيلية ، وكذلك فى تشبيكات نوافذ فى مسجد أبى الحسن **1296** بتلمسان **(426)** [شكل **3**]، ثم يعاود الظهور فى "دار مرابط تونس" **(427)**.

يوجد فى المتحف الوطنى للآثار نشبيكة نافذة يبدو أن مصدرها طليطلة حيث يوجد بها تكوين يشبه الأشكال السابقة هو نمط **4**. غير أنها تختلف فى أن زوايا الشكل السداسى بها أشكال سداسية أخرى بدلاً من الأشكال النجمية ذات الستة أطراف .

وبالنسبة للزخارف الجصية القائمة فى دار العبادة **San Juan de la Peniten-**

cia de Toledo نجد أن الشكل **2** قد ازداد ثراء بوجود ستة أطراف تكميلية وبذلك نجد أن التشبيكات ذات الستة أطراف تتحول إلى تشبيكات مكونة من اثنى عشر طرفا [شكل **6**]، كما أدت العناصر الجديدة التى أُدْخِلَتْ وتقاطعت مع ضلوع المسدّس إلى ظهرو مربعات.

كما سيُزاد هذا التكوين الزخرفى فى الشكل رقم **7** (المأخوذ من سيراميك غرناطى) وهو الشكل الذى نراه – مع بعض التنويع – فى باب حجرة سانتو دمنجو دى غرناطة وفى تشبيكات نوافذ بجنّة العريّف [شكلا **8b, 8a**]، ثم يعاود ظهوره فى الوزرات المكسوة بالسيراميك فى مدرسة العطّارين بفاس ، وفى حقيقة الأمر نجد أن التكوينات الخاصة بالأشكال **8b, 8a, 7** منبثقة من تشبيكات نوافذ الطليطلية المحفوظة فى المتحف الوطنى للآثار، وتصبح التشبيكة المثمنة محاطة بستة أخرى من ثمانية أطراف ، وهى التى توجد فى وسط كل واحد من أضلاع الشكل السداسى المحيط بها ، وتعتبر واحدة من أجمل التكوينات فى الفن الإسلامى فى الأندلس .

أما الشكل رقم **6** والخاص بسان خوان دى لا بينيتنيثا **S.J. de la Penitencia** فنجده متطوّرا فى النمط **9** عندما تزول المربعات وتحل محلها الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف . وبالتالى فإن الشكل الجديد يشبه كلا من رقم **1** و **3**.

ويعتبر الشكل رقم **9** المكون من تشبيكة من **12** طرفا من الأشكال التى لاقت نجاحا كبيرا فى الفن الإسلامى فى الأندلس حيث نراه منفذا فى الخشب والجص والتشبيكات . والوزرات المزجّجة : وزرة المصلى الملكى **Capilla Real** بمسجد قرطبة، وجزء من وزرة محفوظة فى معهد بلنسية دى دون خوان ، وتشبيكات فى المعبد اليهودى فى قرطبة ، والمعبد اليهودى ، ترانستو" بطليطلة وباب صوان مطّعم ، محفوظ فى متحف آثار الحمراء **(428)**.

وقد طرأ تغير طفيف على الوحدة الزخرفية التى ندرسها فى المنشآت المُدجّنة الأشبيلية . وهذا ما نراه فى بوابة سان "إيسدورو دل كامبو دى سانتى بونثى" **S. Iso-doro del Campo de Santiponce** وفى كنيسة سان بابلو دى أثنا لكاثار **Parro quia de S.P. Aznalcázar (429)**. ونجد أن النجمة المثمنة مرتبطة فى هذه المبانى بتشبيكة من أربعة أطراف كما فى الشكل **10**، أما التشبيكة ذات الاثنى عشر طرفا والموجودة فى الزخارف الجصية لبرج "الرياح الأربع" التابع للحصن المسمى "أوليت"

فى نابارّا ، فإنها محاطة بميدالية ذات اثنى عشر فصا [شكل **11**].

كما نسجّل تنويعات للتكوين المذكور فى الشكلين **12**، **13** المأخوذين من وزرات مُزَجّجة فى مصلى سان بار تولوميه دى قرطبة **C. San Partolomé** وكذلك وزرة مرسومة على سلم **Peinador Bajo** بقصر الحمراء. وتوجد فى زوايا الشكل السداسىّ الأكبر ، أشكال سداسيّة صغيرة فى جوانبها وفى وسطها مربعات صغيرة تقوم بمهمة الربط بين أطراف التشبيكات ذات الاثنى عشر طفا ، كما أن هذه التكوينات قد تعرضت لنوع من التعديل فى بنيقات العقد **(enjutas)** الكائن بشارع / جنرال بارتاجير دى كارمونا **G. Partaguer de Carmona** (القرن الخامس عشر) **(430)** .

ومع إحداث تغييرات فى زوائد الأطراف الزوجية للتشبيكة ذات الاثنى عشر طرفا فإن التكوينات الخاصة بالشكلين **12** و **13** تنتقل إلى الوزرات المرسومة التى نجدها فى حمام القصور المدجنة "دى توردسيّاس" **Tordesillas** [شكل ١٤] وإلى الزخارف الجصية لكاسا أوليا **Casa Olea** بأشبيلية وكاسادى كامباناس دى قرطبة **Casa de Campanas de de Córdobo** كما نعثر عليه فى المخدع المجاور (على اليسار) فى ورشة المسلم **Taller del Moro de Toledo** [شكلى **15** ، **16**].

وهناك بعض النماذج التى تساعدنا بعض الشىء فى استيضاح قِدَم هذه الأشكال إذ نجدها فى تشبيكات نوافذ مسدودة فى محراب مسجد سيدى أبى الحسن فى تلمسان لعام **1296** **(431)** ، وعلى الزخارف الجصية فى إحدى غرف برج الأسيرة بقصر الحمراء (النصف الأول من القرن الرابع عشر) .

أما التشبيكة ذات الأربعة وعشرين طرفا فهى الشكل الأكثر تعقيدا الذى أمكن الوصول إليه من خلال نظام الأشكال السداسية . وهذا ما نراه فى الأفاريز العليا لصالون "ورشة المسلم" فى طليطلة ، [شكل **17** من لوحة م. **30**].

توجد تشبيكات أخرى ذات أربعة وعشرين طرفا غير أنه قد استُخدمت طرائق أخرى فى الوصول إليها . وهذه نجدها فى مشربية بصالة "باركا" بالحمراء [شكل **A**] وفى السيراميك الأثرى بمراكش ، والذى يرجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر [شكل **B**].

كما نراها فى السقف الخشبى فى منطقة التقاطع بكنيسة سانتا ماريا دى فوينتى

دى ناباس **S.M. de Fuente de Navas** في بالنسـيـا **Palencia**، وقـد تم التـوصل إليها باستخدام واحدة من تلك التقنيات الأخيرة .

واخـتـصـارا للقـول نجـد أن الوصـول إلى التـشـبيكات من خـلال النظام السّداسى يقودنا إلى الوصول إلى الأنماط التالية **6,12,24**، وبينما توجد علاقة تناسب كاملة فى كل من التشبيكتين ذات الستة وذات الاثنى عشر طرفا ، فإن التشبيكة ذات الأربعة وعـشـرين الموجـودة فى "ورشـة المسلم" لا تتـضـح فـيـهـا مـعـالم الانسـجـام مع باقى التكوينات، وبمقولة أخرى فهذه التشبيكة الأخيرة تبقى حبيسة الشكل السداسى كوحدة زخرفية مستقلة. أما العلاقة مع الوحدات الأخرى المجاورة فهى من خلال الأطراف الاثنى عشر الزوجية، ووجود تشبيكات صغيرة من ستة أطراف فى زوايا الشكل المذكور – يساعد على ربط الأشكال ببعضها .

المشرق :

نشاهد تلك الأنماط الأسبانية ، التى درسناها ، فى المشرق . فالشكل رقم **3** نجده في محراب مسجد السيدة رقيّة (القرن الثانى عشر) وهو محراب محفوظ فى المتحف الإسلامى بالقاهرة **(432)**، كما أن هناك بابًا سلجوقيًا (القرن الثالث عشر) بمتحف القسطنطينية مزخرف بالأشكال السداسية وتشبيكة من اثنا عشر طرفا وهو ما يشبه النمط القائم فى "سان خوان دى بينيتنيثا" [شكل **5**] **(433)**، كما يظهر شكل مشابه فى محراب الجامع الأزهر بالقاهرة إذ نجده محفورا فى شكل تشبيكات . ومما لاشك فيه أنها لاحقة على تاريخ تأسيس المسجد عام **(72-970) (434)** .

كما يوجد شكل سداسى له اثنا عشر طرفا ، لم نشهده فى إسبانيا ، وهو رقم **18** وقد أخذه دونالد ن. ويلبر **Donald N. Wilbar** من المصلى الإيرانى "المسجد الجامع" **(435)**، كما قام بورجوان **Bourgoin** بدراسة الشكل المذكور فى كتابه "عناصر الفن العربى **Les elements de l'Artearabe**، كما نراه فى إناء برونزى قاهرى محفوظ فى "كنوز اسطنبول" **Tesoros de Constantinopla** (القرن الخامس عشر) **(436)**.

يمكننا أن نرى تشبيكات مكونة من أربعة وعشرين طرفا ومصنوعة بطريقة مختلفة

عن الأسبانية فى مسجد نالنجى **Nalindji mesdijid,** فى قونية (القرن الثالث عشر **(437)**.

الأصول والتطوّر :

تكررت كثيرا تلك الشبكة الزخرفية ، المكونة من مُعَينات أو مثلثات مستطيلة ، فى الفسيفساء القديمة ، والتكوينات التى تتبع هذا الصنف نجدها فى الأشكال **B,A** فى لوحة م. **32** وهى أشكال مأخوذة من فسيفساء من منزل "كاسكادا (منزل الشلالات) فى تونس" **La Casa de las Cascadas (438)** وكذلك من أرضية فى سانتا ماريّا إن كومودين ، بروما **S.M. in Comedin**، ونشاهد فى هذه الأشكال أنماطا سداسية صغيرة فى أطراف نقاط الالتقاء للأشكال السّداسية وهي وحدة زخرفية توحى بالتكوين الذى نراه فى الشكل **E** حيث حلّت الأشكال النجمية ذات الستة أطراف محلّ الأشكال السداسية الصغيرة، وهو نفس ما رأيناه مستخدما فى تشبيكات النوافذ فى المسجد الجامع بقرطبة، كما كان واسع الانتشار فى الفن الإسلامى فى المشرق .

تم أخذ النمط **C** من قرطاج **(439)**، أما الشكل **D** فهو تنويعة من الشكل السابق وهو مأخوذ من مسجدى جامى ، بستان **(1302) (440)**، غير أن هذا الأخير **D**، السابق تاريخيا ، نعثر عليه فى تشبيكة نافذة فى المسجد الجامع بقرطبة (القرن العاشر) محفوظة فى متحف الآثار فى تلك المدينة .

وعندما نقومْ بدمج الشكلين **E, C** نصل إلى الشكل **F** المأخوذ من مشربية دمشقية . غير أن الشكل رقم **4** [لوحة **25**] والموجود فى صورة تشبيكة بالمتحف الوطنى للآثار ، والذى ربطناه، فى وجه الشبه ، بتلك التشبيكة الدمشقية فقد ولد من خلال دمج الشكلين **D,E** وهما من الأنماط التى كانت فى قرطبة عندما كانت حاضرة الخلافة .

والشكل **4** نجده أيضا فى إحدى الاسطوانات الخاصة بالمعبد اليهودى "سانتا ماريّا لابلانكا" بطليطلة (انظر الفصل الحادى والعشرين والخاص بزخرفة ذلك المعبد) وهى أسطوانة محفوظة فى المتحف الوطنى للآثار ، فقد تعرض لتعديل هام هو أن شبكة الأشكال السداسية، أو الشكل **D**، حلت محلها دوائر وهو نموذج غريب على التشبيكات المشرقية .

أما الشكل **H** فهو يقدم لنا تكويناً سداسيّاً أصيلا . ونجده فى مدينة بَيْبَارت **Bay-bart** فى العصر السابق على العصر العثمانى **(441)**. ونجد أن شبكة الأشكال السداسية تدخل فى تواؤم مع شكل مكون من تسعة أضلاع متشابكة وبالتالى نجد أمامنا تشبيكات صغيرة غريبة مكونة من ستة أطراف ، كما أن ذلك الشكل غير معروف فى المغرب الإسلامى .

نجد تكويناً آخر من عائلة السُّداسيات هذه فى الشكل Iوالخاص بزخرفة مدخل حصن ديفرجى **Divrigi** (القرن الثانى عشر) – بتركيا **(442)**.

الخلاصة :

ولدت التكوينات السُّداسية والتشبيكات ذات الستة أطراف فى المشرق الإسلامى تحت حكم الطولونيين . كما أن وجود التشبيكات ذات الستة أطراف والشبّاك فى قرطبة الخلافة يؤدى بنا إلى الاعتقاد بأن كلا من المشرق والمغرب قد اعتمدا على تكوينات كلاسيكية بسيطة وانطلقا من أجل الوصول إلى تكوينات جديدة كثيرا ما تحتفظ بعلاقات قوية فيما بينها وبالتالى يقوِّى بعضها البعض ويستحثه للانطلاق إلى الأمام .

ونرى الشكل رقم **2** فى كل من المشرق والمغرب بنفس درجة الكثافة ؛ أما رقم **1** ، **4** فليسا إلا تنويعتين ظهرتا فى إسبانيا ونلحق بها النمط **4** وبعض الاسطوانات فى المعبد اليهودى "سانتا ماريّا لابلانكا" .

ويمكن أن تكون التشبيكة ذات الاثنى عشر طرفا قد ولدت فى المشرق ، غير أن التنويعات التى نجدها فى الأشكال **7,8a, 8b** تعتبر إبداعات إسبانية ، مثلها فى ذلك مثل الأشكال **9,10,11,14,15,16**.

لكننا نشك فى الشكلين **13,12**، فى هذا المقام ؛ ويمكن أن يكون النمط **18** مشرقيا فى أصوله الأولى ، وتعتبر الأشكال **B, A, 17** مغربية فى التشكيل ومشرقية فى الأصل والبقاء ، وهى تلك التى نراها فى الحروف **F, H, I**.

التشبيكة ذات الستة وذات الاثنى عشر طرفا :

(وحدات كلاسيكية متراكبة [لوحة م **33**]).

تدخل التشبيكات المكونة من ستة أو اثنى عشر طرفا فى إطار النظام السُّداسى الذى نَتَولّى دراسته وهى التشبيكات المستخدمُ فى الوصول إليها الجمعُ بين الوحدات الزخرفية الكلاسيكية : شبكة الأشكال السداسيّة وشبكة الأشكال النجمية ذات الستة أطراف أو المعيِّنات .

وتوجد فى إسبانيا تشبيكات استُخْدم فى الوصول إليها هذا النوع من التقنية كما نرى فى الشكل **6**: عبارة عن مشربيات "كاسا دى خيرونس دى غرناطة" **Casa de Gi-rones** وتشبيكات نوافذ فى صالون السفراء ، والصالة المجاورة ، والتى بها زخارف مدجّنة طليطلية ، (فى قصر أشبيلية) ، وتشبيكات نوافذ فى صالة العدل ببهو السباع فى قصر الحمراء . غير أنه لا توجد فى شبه الجزيرة تشبيكات من **6** أطراف مستخدمة فيها هذه التقنية ؛ لكن يحدث العكس تماما فى التشبيكة ذات الثمانية ، وهى نوع من التبسيط للتشبيكة ذات الاثنى عشر ، وهذا ما يمكن أن نراه فى الشكل ٥ المأخوذ من سقف خشبى للدهليز العلوى الخاص بغرفة "أسِرّة الحمّام (الملكى)" بالحمراء .

المشرق :

يمكن العثور على التشبيكة ذات الاثنى عشر [شكل رقم **6**] فى أماكن كثيرة شيدت خلال القرن الثالث عشر وهى : ضريح الإمام الشافعى **1211**م **(443)**، ومنبر مسجد "زفريجى" بتركيا **(444)**، ومقبرة مشهد يحيى القاسم ، بالموصل **(445)**، وفى سقف فى المرادية **Muradiye**، بروسا **Brusa (446)**.

الأصول والتطور:

الشكل رقم **4** يحمل التشبيكة ذات الستة أطراف الأكثر قِدَما فى المشرق . إذ

نجدها محفورة على أسطوانة جصية فى ضريح "بابا حاتم" بأفغانستان (القرن الثانى عشر) **(447)** ويساعدنا هذا النمط على التعمق والوصول إلى الجذور والأصول الأولى له فى الفن القديم . فالشكل رقم **4** يضمن تشبيكة من ستة أطراف فى إطار شكل سداسى غير أن أضلاع هذا الشكل تخرج عن الشكل الإطار وتتداخل فيه بالتالى . ونقاط التلاقى تتم فى إطار مثلثات صغيرة تتكون عندما تتشابك الأشكال السداسية .

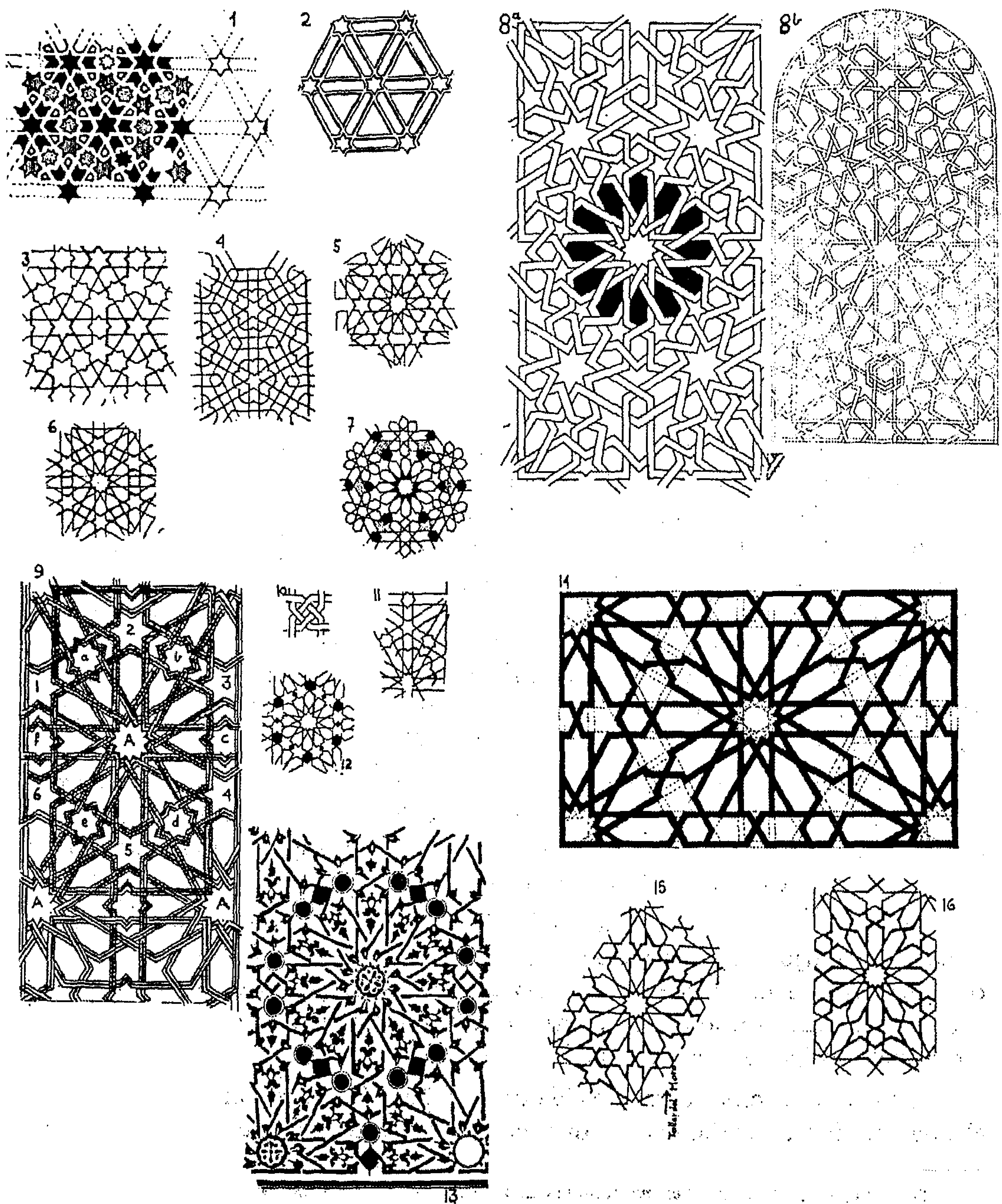
ويتكون النمط الأفغانى من شكلين بسيطين متراكبين ، وهى أشكال ترجع فى أصولها إلى الفسيفساء الرومانية القديمة : شبكة الفسيفساء وشبكة النجوم ذات الأطراف الستة حيث إن الوحدة الأساسية هى المعيّن ، [شكل **2,1**] فسيفساء من أنطاكية وبومبي **Pompèya**.

وعندما يحدث هناك اجتماع – بالتراكب – بين هذين التكوينين الكلاسيكيين بحيث تكون الأطراف **A** الخاصة بالأشكال النجمية ، متوافقة مع مراكز شبكة الأشكال السّداسية [نقاط **B**] فإننا نصل إلى النمط الأساسى للضريح الأفغانى كما هو وارد فى الشكل رقم **3**. وبالنسبة لهذه الشُّبَيْكَة رقم **3** يكفى أن نقوم برسم خطوط متوازية مع المحاور لنصل فى النهاية إلى التكوين الزخرفى وهو تشبيكة مكونة من ستة أطراف كما هو وارد فى الشكل رقم **5a**.

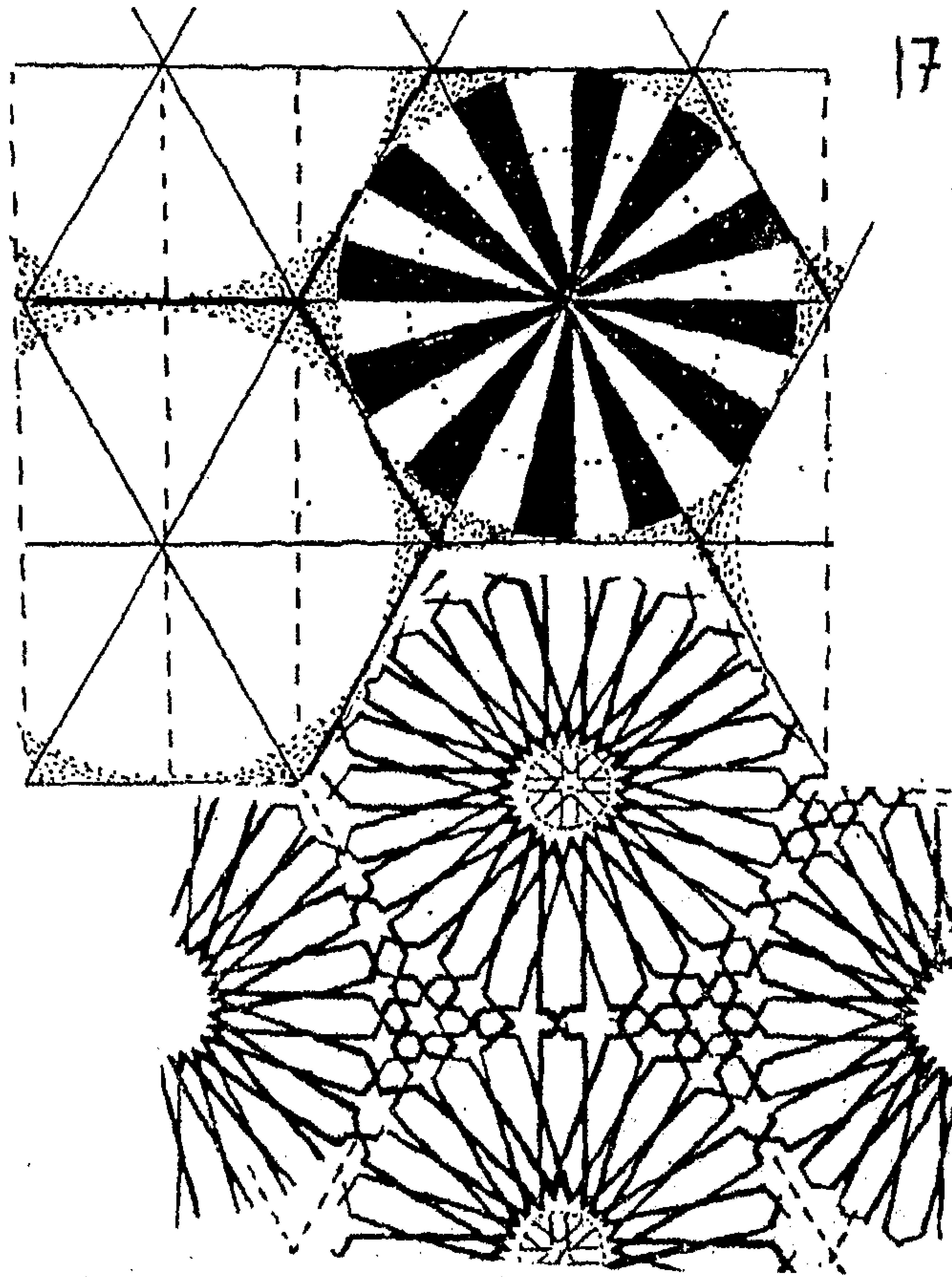
ويمكن أن نخطو خطوة أخرى لنصل إلى التشبيكة ذات الاثنى عشر فى الشكل رقم **6** وهى عبارة عن إقامة مخطط جديد تتقاطع خطوطه مع الأشكال النجمية القائمة فى الشكل **5a**.

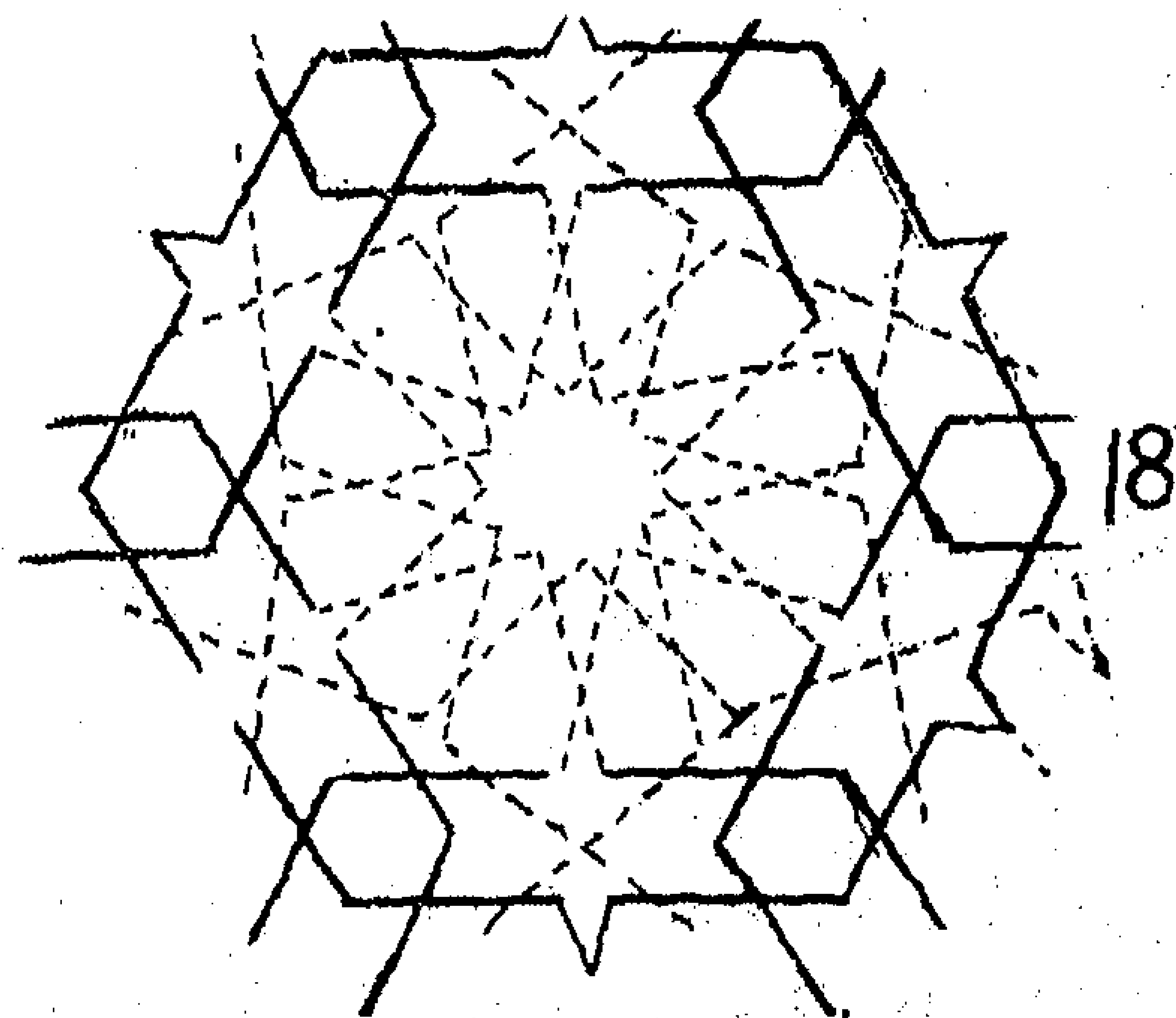
النتائج :

من المؤكد أن المشرق هو مصدر التشبيكة ذات الاثنى عشر طرفا والموجودة فى الشكل **6**. وهى وحدة شاعت فى الفن الغرناطى خلال القرن الثالث عشر وكذلك فى الزخارف الجصية المدجنة الأشبيلية (القرن الرابع عشر) وقد ظهرت لأول مرة – حسب علمنا – حوالى عام **1211**.

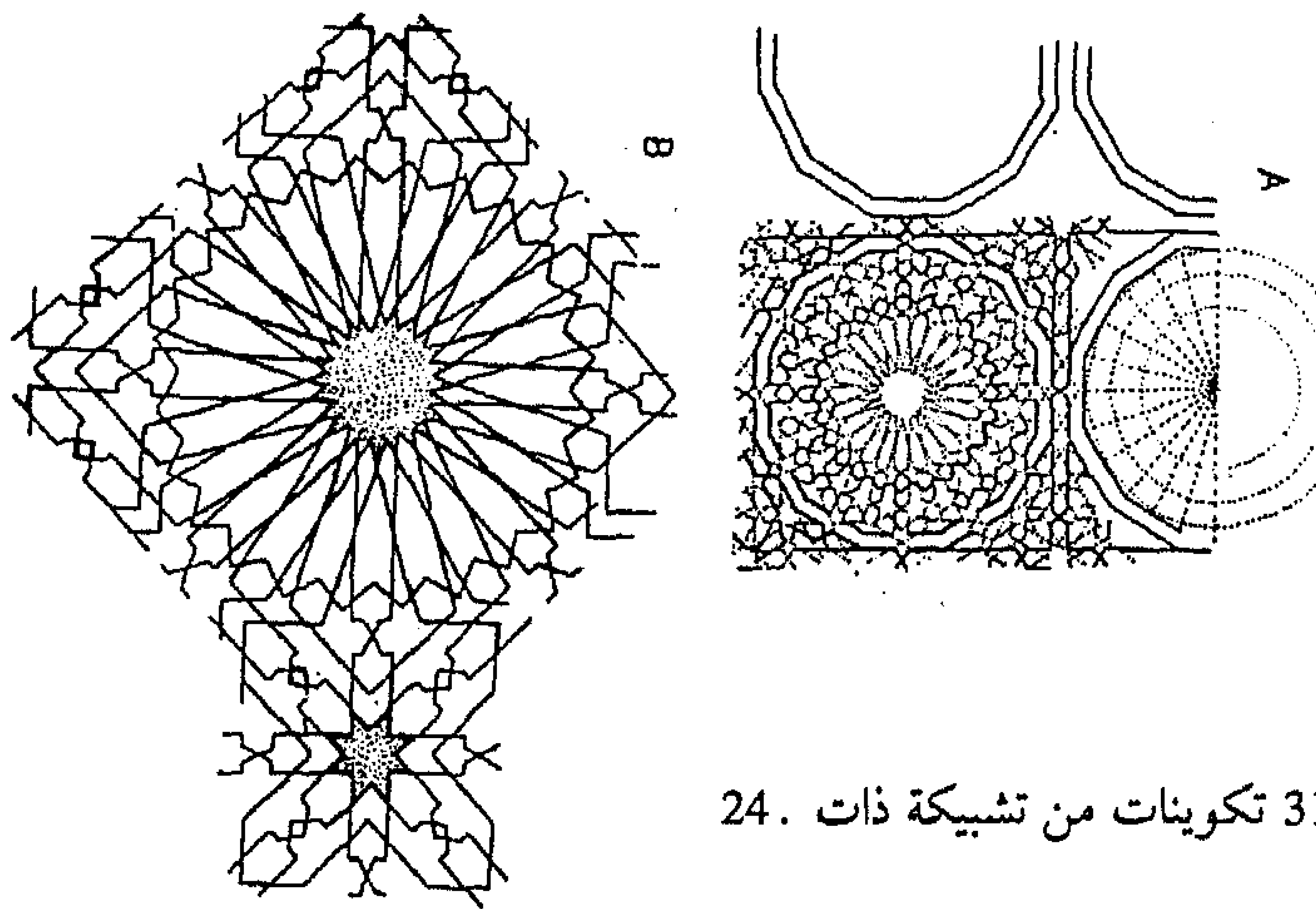


لوحة مجمعة 29 تشبيكات من 6 ،12 – النظام السداسي.

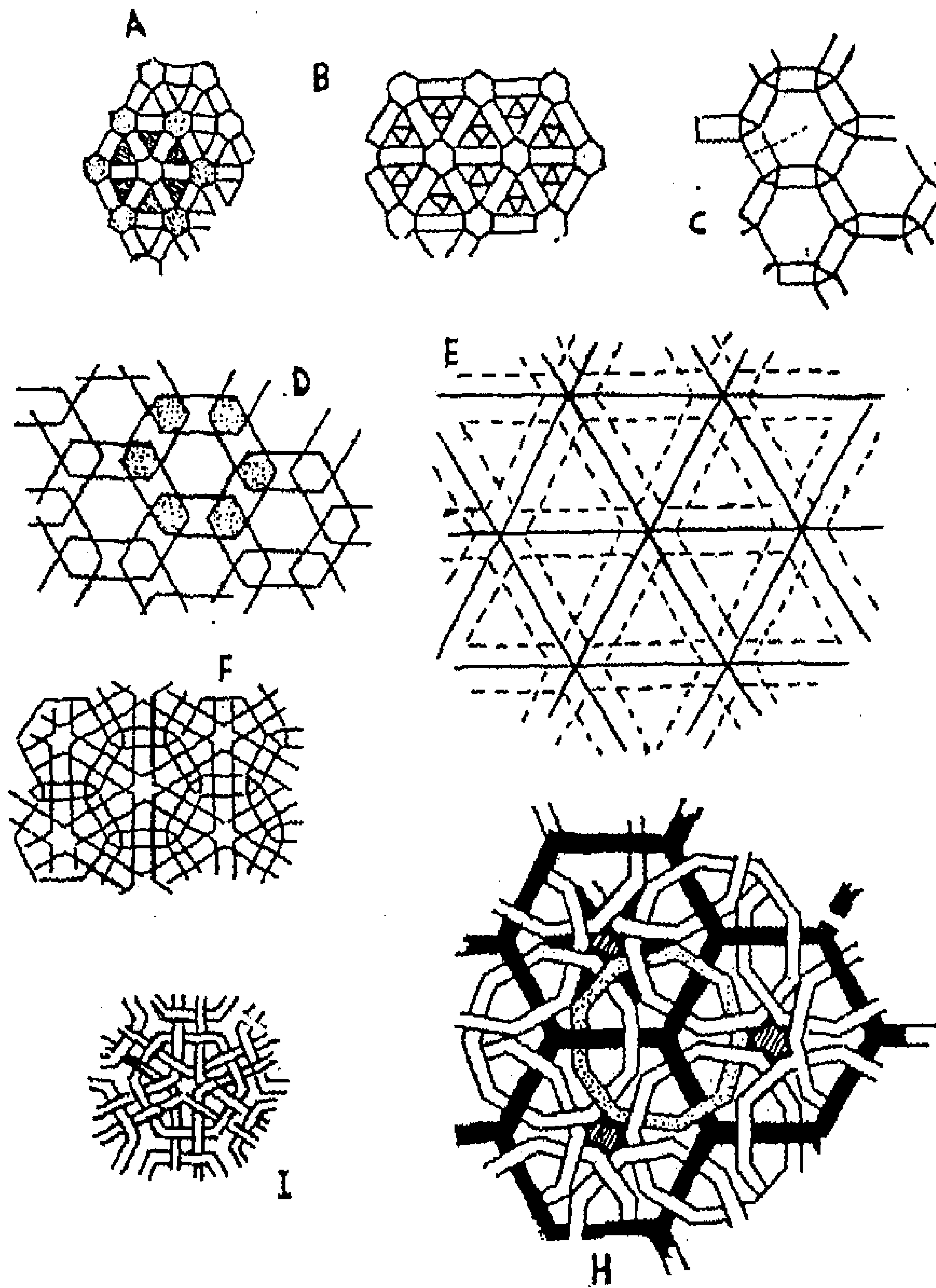




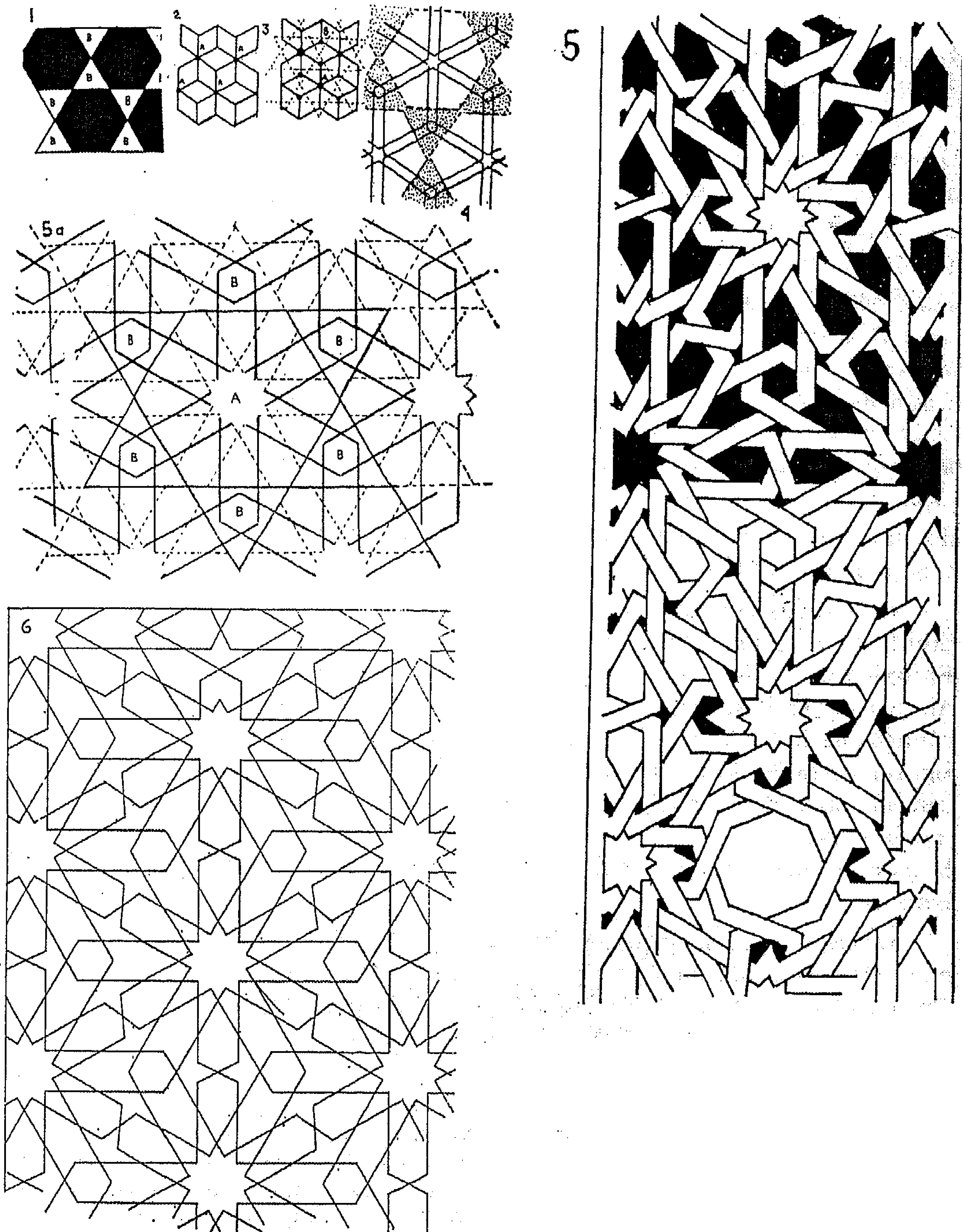
لوحة مجمعة 30 تشبيكات من 24 ،12 – النظام السداسي.



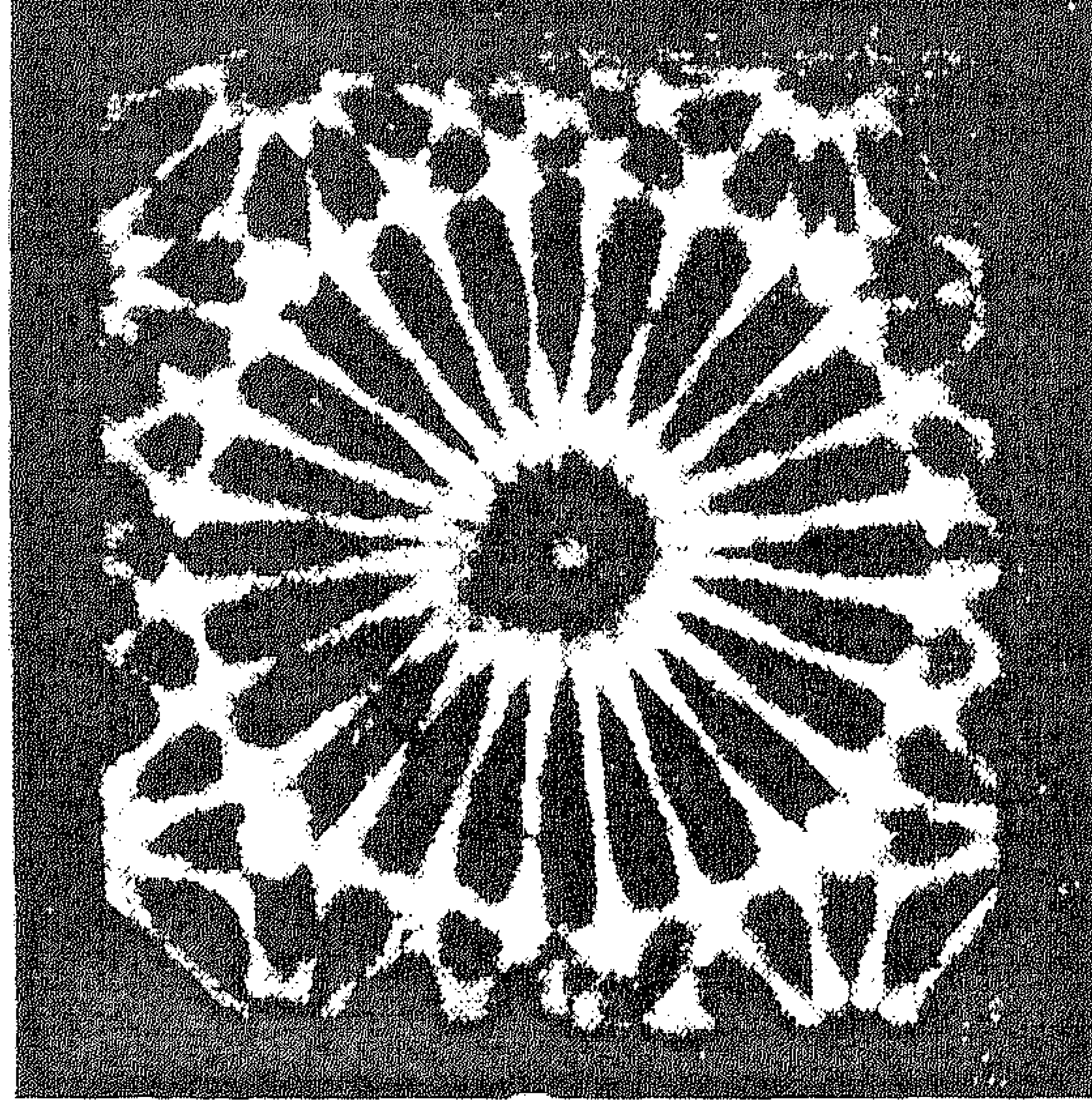
لوحة مجمعة 31 تكوينات من تشبيكة ذات 24.



لوحة مجمعة 32 تكوينات سداسية.



لوحة مجمعة 33 تشبيكات من 6 ،12 – النظام : الوحدات الكلاسيكية المتراكبة.



(ص219) زليج من كونيكاCuenca متحف الآثار في أليكانتي.

الفصل السابع

التشبيكات ذات الثمانى

Lazos de 8

مما لاشك فيه أن التشبيكة ذات الثمانية أطراف كانت الأكثر شيوعا فى الزخرفة الهندسية الأندلسية ، والنظرة إليها لأول وهلة تجعلنا نراها وكأنها واحدة ، وبالتالى فقد استخدمت طريقة واحدة فى تنفيذها ، إلا أننا عندما نقوم بتنفيذ أشكال تلك التشبيكة نلاحظ وجود اختلافات واضحة فى تقنية العمل وبالتالى هناك اختلافات جوهرية بين التشبيكات المذكورة فى المشرق وفى المغرب .

وفى محاولة منّا لوضع ترتيب وتبويب مُعَيّن لهذا العدد الهائل من التشبيكات المتشابهة سنقوم بذلك من منظور التقنية أو نظام العمل الذى اتبعه الفنانون المبدعون .

1- التشبيكة الثُّمانية :

(الوحدات الكلاسيكية المتراكبة [لوحة م. 34 ,35])

لقد ظهرت ، فى المراحل الأولى ، فى الزخارف الجصية التى تغطى قباب مقر الإقامة فى دير سان فرناندودى لا أويلجاس دى برغش . إذ نلاحظ هنا وجود شكل نجمى من أربعة أطراف فى إطار شكل مثمّن ومحاط بأربعة أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف كل منها [شكل **H** و**I**]، وفى مرحلة أخرى من المراحل المتقدمة – نجد أنها أيضا تحتفظ بالشبه بينها وبين التشبيكة المشرقية – تظهر أمامنا تشبيكات ثُمَانية على وزرات من السيراميك فى صالة العدل وقاعة الأختين بقصر الحمراء [أشكال

D,E,F]، وهناك تنويعة للشكل **D** نراها كوحدة زخرفية لإحدى الأرضيات فى "المنزل العربى" القريب من قصر كارلوس الخامس ، بقصر الحمراء **(448)**.

المشرق :

نعثر على التكوين الزخرفى **D** بين زخارف مدرسة وضريح السلطان قلاوون بالقاهرة **1284**م **(449)** وفى مدرسة أبى الفوارس **(450)** كما تمكن كل من هانكين **Hankin** وبريس دافنيه **Prisse d'Avennes** من العثور على نفس الشكل فى عدة آثار فى القاهرة **(451)** وهناك شكل مبسط للشكل **D** نجده فى مسجد مجهاك عطاري فى بخارى **(452)** .

ويجب أن أُنبّه إلى أن الأشكال النجمية ذات الأطراف الثمانية التى أشرت إليها بالمداد الأسود فى التكوين **D** لا توجد فى الأشكال المشرقية المشار إليها ، فالشكل النجمى ذو الأربعة أطراف هو الذى يظهر فيها .

الأصول والتطور :

جاء لنا سلادين بنظرية نجمية كاملة ليشرح النمط **D** على الطريقة المشرقية ، وهى نظرية تبدأ بالزخرفة الفارسية الأخمينية وتنتهى بالتركية **(453)**، غير أن هذه النظرية تتّسم فى نظرى بالبساطة الشديدة ، كما يبدو أنها لا تجيب بموضوعية كاملة على المشكلة المطروحة .

أما النظرية التى أطرحها فهى مختلفة كما أنها تنبثق من المصادر الكلاسيكية . فالوحدة الكلاسيكية التى تعتبر الأساس هى الشكل **A-1** وهو شكل كثيراً ما نراه فى الفسيفاء **(454)** كما يجب أن نأخذ جيدا فى الاعتبار أن هذا الشكل ذا النجوم والمعيّنات كثيرا ما يظهر كوحدة زخرفية للوزارة المزجّجة فى الحمراء (صالة العدل وأجزاء من المتحف الأثرى بالحمراء) ، كما نرى ذلك النمط أيضًا وقد فرض إيقاعه فى

الانسجام والنظام على تشبيكات معقدة فى الحمراء دون أن يظهر لنا . إنها منهجية فى العمل سوف نتولى دراستها فيما بعد .

وينتقل النمط **A-1** وقد دخل عليه بعض التعديل ، إلى الشكل **A-2** حيث نرى فيه مربعات صغيرة جديدة عند نقاط التقاء المعيّنات . وقد أخذنا هذا الشكل **A-2** من فسيفاء فى أمبورياس **Ampurias**، والتشى **Eleche** وروما وبومبي **Pompeya** .. إلخ . **(455)** ، أما فى المشرق الإسلامى فهو موجود فى مسجد "بابا حاتم" بأفغانستان (القرن الثانى عشر) **(456)** وهو شكل زخرفى مكرر كثيرا فى ملابس الشخصيات الموجودة فى المنمنمات الشرقية التى ترجع إلى الفترة بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر **(457)**، أما الشكل **A-3** فإن معيّناته وأشكاله النجمية منحنية الخطوط ، وهو شكل ينسب إلى سيراميك مزجّج عثر عليه الجنرال ل. بيليه **G.L. de Beylié** فى "دار البحر" وهى البناية الغربية لقلعة بنو حماد **(458)** .

وهناك أشكال مكررة كثيرا بين البيزنطيين على غرار الشكل الذى نقدمه فى النمط **A-4** وهى تعتبر تنويعات على الأشكال السابقة .

كما أن الشكل **B** هو من الأشكال الكثيرة الاستخدام فى القدَم ، ومحصلة ذلك أنه سوف يكون النموذج التمثيلى للشكلين **A-1**، **A-2**.

والتكوينان الإسلاميان **A** ثم **B** – اللذان نراهما على الأعمال المشرقية المشار إليها آنفا – والتكوينات الأخرى المنبثقة عنها – وهى **D**، **E**، **F** الأندلسية ، كلها قد تم الوصول إليها عند التوليف – باستخدام نظام التراكب بين الوحدات الكلاسيكية – بين النمطين **A-1** و **B**، ولكى يشرح هانكن **Hankin** التكوين الإسلامى **B+A** نجده يضع نمطه **C+B+A** أى أن التكوين **B+A** قد تم وضعهما – طبقا للمؤلف – بمساعدة الشكل **C** وهذه نظرية لا نتفق معها ذلك أنها تتسم بالاعتساف الشديد **(459)**.

ورغم استخدام الوحدتين الكلاسيكيتين **A,B** فإنه قد تم التوصل فى المشرق إلى التكوين **J** ولكن عبر طريق مختلف [لوحة م. **35**] وتتضح ملامح ذلك الشكل عند تراكب الشكلين **K, L**، ومن المعروف أن التكوين J غير معروف فى المغرب وقد أخذناه من بوابة خشبية محفورة فى إيروان **Erivan** **(460)** .

النتائج :

نستخلص من ذلك أن التكوينات الخاصة بالتشبيكة ذات الأطراف الثمانية والموجودة فى قصر الحمراء ، [أشكال **D,E,F**]- (النصف الثانى من القرن الرابع عشر) مشتقة من أشكال مشرقية شبيهة ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر). ومع ذلك تدعونا الأشكال **I, H** – من لاس أو يلجاس – برغش – إلى التفكير فى أن هذه التشبيكات الأندلسية ذات الثمانية أطراف قد استلهمت نماذج مشرقية جاءت إلى شبه جزيرة أيبيريا خلال عصرى المرابطين والموحدّين.

وقد درسنا فى التابلوه الثالث عشر من الفصل الخاص بالزخارف الهندسية المنحنية الخطوط – عصر الخلافة – الأنماط المنحنية الخطوط أرقام **130a**، **130b**، **131** وهى أنماط عبارة عن أشكال فى خطوط منحنية من الأشكال الهندسية المستقيمة الخطوط **B+A** والتى درسناها فى هذا الجزء الخاص بالتشبيكة ذات الثمانية أطراف.

وقد شهدنا فى ذلك التابلوه كيف أن فن عصر الخلافة الأموية كان بمثابة ضابط الإيقاع للأنماط التى ظهرت فى قرطبة الخلافة .

2- التشبيكة الثمانية:

(النظام : القباب الأندلسية المضلّعة، الطريقة A [لوحة م. 36])

رأينا فى البند السابع من الفصل الثالث كيف أن التشبيكات الأندلسية ذات الثمانى والاثنى عشر والستة عشر طرفا انتشرت فى القباب المضلعة التى نشأت فى عصر الخلافة.

وهذه التشبيكة الثُّمانية ، غير المعروفة فى المشرق ، نجدها شديدة التنوع فى إسبانيا فالشكل رقم **2** شائع فى الحمراء وكثيرا ما نراه مع تشبيكات أخرى مكونة من ثمانية أطراف لكنها تنسب إلى عائلة أخرى أو كانت جزءا من تكوينات معقدة نجدها فى الوزرات المزجّجة فى صالون قمارش : الأسقف المسطّحة فى ميكسوار **Mexuar** واثنين من الوزرات فى صالون قمارش (انظر الفصل الخاص بالوزرات المزججة فى صالون قمارش [أرقام **F-1**، **A-2 - A-1**].

يمكننا العثور على الشكل رقم **3** فى الزخارف الجصية فى المخدع الأيمن "لورشة المسلم" فى طليطلة . وأفاريز فى "كاسا بيلاتوس" **Casa Pilatos**، وسراى كارلوس الخامس فى حدائق قصر أشبيلية ، وإفريز دير "لاس تيرياس أستجة" ووزرات شيلا **Chella** فى الرباط ، وفى أرضيات "زاوية" فى النساك ، سلا **Noussak, Salé (461).**

ومن المحتمل أن يكون الشكل رقم **3** قد تكوّن فى حضن الفن فى عصر المرابطين وذلك ما نستخلصه من الزخارف الجصية فى واحدة من القباب ذات المقربصات بمسجد القرويين بفاس **(462)** .

كما يظهر النمط رقم **4**، الذى يعتبر تنويعة من الشكل **3**، بكثرة فى أرضيات مقر الإقامة فى دير بوبليت **Poblet**، وهو نمط يظهر بين الحين والآخر فى السيراميك الأثرى فى شرق شبه الجزيرة **Levante (463)** .

أما الشكل **5** فهو يُنسب إلى أحد الأسقف المسطحة فى ممرات بهو السباع فى قصر الحمراء ، وله صلة بالتشبيكة ذات الثمانية أطراف من العائلة التى ندرسها ، وكذلك بالتشبيكة ذات الثمانية الناجمة عن تراكب وحدات كلاسيكية [انظر نمط **D** فى اللوحة م. **34**] وأخيرا نجد الشكل **6** الذى يعتبر تنويعة ذات جمال فريد ، وهو شكل أخذناه من مشربية فى صالة "باركا" بقصر الحمراء .

الأصول والتطوّر :

تحدثنا سلفا عن هذه التشبيكة ذات الثمانية أطراف ، وأشرنا إلى وجودها فى وزرات مرسومة فى شانكا دى ألمرية **Chanca** وهى تشبيكة ترجع فى أصولها إلى القباب القرطبية المضلّعة حسبما شاهدنا ذلك فى واحدة من القباب الصغيرة الموجودة فى مسجد الباب المردوم فى طليطلة ، ومن الهام الإشارة إلى أن أطراف الأشكال النجمية المكونة على أساس الأضلاع المتقاطعة سوف تتلاقى مع منتصف كل ضلع من أضلاع الشكل الثُمانىّ الأضلاع الخاص بقاعدة القبة ، وذلك كما شهدناه فى المسجد الطليطلى ، وبذلك تصبح واضحة ومُفسّرة عملية الانتقال هذه من القباب المذكورة إلى التشبيكة الموجودة فى المرية **Chanca** والتشبيكات ذات الأطراف الثمانية التى

ندرسها، كما نرى فى الشكل I، وهذه التشبيكة نجدها فى الأبواب الصغيرة للدولاب الموريسكى الذى عثر عليه فى طُليطلة والمحفوظ الآن بالمتحف الوطنى للآثار **(464)**.

3-التشبيكة ذات الثمان :

(النظام : القباب الأندلسية المضلعة . التقنية B [لوحات 37,38,39,40])

إن التشبيكة ذات الثمانية أطراف التى سوف نقوم بدراستها هنا ، [شكل **A-1**]، يمكن تفسيرها من خلال كيفية تراكب تشبيكتين من ثمانية أطراف فى إطار شكل مثمن حيث تستقر فى زواياه أشكال نجمية من ثمانية أطراف . وتتسم أطراف هذه الأشكال النجمية بأنها حادة الزوايا .

وقد شوهد ذلك النمط لأول مرة على وزرات من السيراميك فى برج برطل (الأعوام الأولى للقرن الرابع عشر) . كما تقترب منه كثيرا أشكال أخرى من الأفاريز الخاصة بمحراب جامع سيدى أبو الحسن فى تلمسان (**1283 - 1303**م) **(465)** ، ومن المحتمل أن تكون السنوات الأولى للقرن الرابع عشر قد شهدت إضافة تشبيكات نوافذ فى محراب مسجد القرويين التى تظهر فيها التشبيكة التى نتحدث عنها وقد طرأ عليها بعض التعديل **(466)** أضف إلى الأماكن السابقة نجد شالة (الرباط) حيث يظهر الشكل كصورة طبق الأصل لوزرات البرطل .

غير أنه لم يطرأ أى تعديل على الشكل **A-1** فى قصر الحمراء ، فنراه فى تشبيكات نوافذ خاصة بالحجرة الانتقالية بين قاعة الأختين وصالة لينداراخا **Lindaraja** وكذلك فى أفاريز جصية فوق عقود المقربصات بصالة العدل .

كما انتقل الشكل إلى الأعمال المدجنّة أو الموركسية وقد اعتراه بعض التعديل : فى سيراميك **aristas** فى بلنسية **Valencia (467)** والخزف ذو الفواصل الجافة فى "ميرتولا" **Mértola (468)**.

وقد استخدم فى زخرفة كتاب للصلاة وقد طرأت عليه بعض التعديلات الهامة، وهذا الكتاب نجده فى متحف بلنسية دى دون خوان ، شكل **B**، وهو قطعة فنية ينسبها جومث مورينو إلى الفن الناصرى خلال القرن الرابع عشر **(469)**.

ثم يعود للظهور مع التعديل السابق فى مشربية بمصلى البرطل (القرن الرابع عشر) وفى وزرة مرسومة بحمّام القصور المدجنة فى توردیسیّاس، النمطين **C,D**. وقد انتقل الشكل **C** الخاص بمصلى البرطل لزخرفة أحد الأسقف المسطّحة فى دهاليز بهو السباع [انظر لوحة م. **46**] وفى "توردیسیّاس" [شكل **D**]، نجد أن النمط **(A-1)** يدخل عليه الحد الأقصى من التبسيط ، كما أن الزخرفة الهندسية الموجودة فى حواشى إفريز "توردیسیّاس" والمكونة من مثمّن ومربعات وأشكال نجمية ، نراها قد ظهرت فى الزخارف الجصية "لصالون الشرف" التابع لدير "لاس تيريساس في استجة"، شكل **1**، كما نراه فى أسقف مسطحة بدير سيخينا **Sigena**، أويسكا **Huesca** [شكل **J**].

رأينا أن تكوينات الوزرات الخاصة بالبرطل قد حازت نجاحا فى إطار "حجرة الأسود" – خلال عصر محمد الخامس ، ولم يقتصر الأمر على هذا فقط بل إنه انطلاقا منها انتشرت تنويعات كثيرة ، بعضها له قيمة كبيرة ، أما بعضها الآخر فقد اتسم بتكوينات خفيفة الظل ، حيث نجد الفنانين يتبارون فى الوصول إلى أنماط جديدة انطلاقا من مبدأ التسلية وقد تحرروا من الصرامة المنهجية فى العصر الناصرى . وفى هذا المقام يشغل النمط **N** مكانة هامة ، وقد أمكن العثور عليه فى الرسوم الحائطية لحمام "توردیسیّاس" أو النمط: **E**، المأخوذ من غلاف كتاب طليطلى للصلوات (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) **(470)**، والشكل **F** المأخوذ من قطعة نسجية موجودة الآن فى متحف أمستردام **Rijks Museum Amsterdam (471).**

وقد احتل النمط **A-1** مكانة الصدارة فى الزخارف الهندسية المعقّدة والخاصة بوزرات صالون قمارش بقصر الحمراء ، شكل **N** (انظر الفصل الخاص بالوزرات المزججة بصالون قمارش ، وزرة **D**).

أفاد الفنانون الناصريون من الشكل **A-1** للوصول إلى تكوينات معقدة حيث نجد فيها أن التشبيكة ذات الستة عشر تحتل مركز الصدارة ، وهذا ما نراه فى واحد من الأسقف المسطحة ببهو الأسود ، [شكل **H**]، وفى الوزرات السيراميكية الموجودة فى مصلى سان بارتوليه **C.S. Bartolomé** بالمسجد الجامع بقرطبة وكذلك فى متحف الآثار بالمدينة نفسها [الأشكال **K-2, K-1**].

غير أن هذه العبقريات الإسبانية الأصيلة قد نهضت إلى جوار النمط **A-1** فى برج البرطل نفسه ، وهذا ما يشهد به كل من الرسم **L-1** و **L-2**، فقد اقتصر الفراغ المثمّن

للمركز على تشبيكة ذات ثمانية أطراف من عائلة مختلفة ، ومن المؤكد أن الموريسكيين الأسبان قد حملوا هذا النمط الأخير إلى مباني تونس خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر فقد سجّله ريفولت **Revault** في دار اللجيمي **(472)** [الشكلان **LL-1** و **LL-2**].

وفي قصر الحمراء يمكننا أن نرى النمطين **M-2** و **M-3** ومعهما النمط الأساسي الكلاسيكي **M-1**، وهي أنماط مأخوذة من زخارف جصية في حجرة **Lindaraja**وقاعة الأختين ، ونلاحظ من خلال النمطين **M-2** و **M-3** أن الفنانين قد احترموا الشكل الإطاري المثمّن بأشكاله النجمية الثمانية ذات الثمانية أطراف كما في النمط **A-1** ويتضمن المركز تشبيكات متنوعة من ثمانية.

تبين الطريقة المتّبعة في تشكيل كل هذه التكوينات الهندسية التي درسناها في هذا المقام في الحمراء ، ما عليه الفنانون من مهارة وحذ وتطور لا يتوقف ، غير أنه متوازن، وكل هذا على حساب الزخرفة الهندسية المشرقية المختلفة تقنيّا وبشكل جذري في أغلب الحالات ، عن الزخرفة الهندسية الأندلسية .

الأصول والتطور:

لقد قلنا كل شيء فيما يتعلق بالتطورات ، لكننا لم نقل كل شيء فيما يتعلق بالجذور، وما علينا هنا إلا أن نعود مرة أخرى إلى الأصول القديمة .

عندما نقوم برسم محاور على الشكل **A-1** فسوف يتوفر لدينا النمط **A-2** وهذا الأخير ما هو إلا شكل نجمي مكون من ثمانية أطراف وموضوعٌ داخل مثمّن. وينقلنا هذا الشكل إلى الشكل النجمي في عصر الخلافة والقائم في القباب المضلعة في مسجد قرطبة وخاصة تلك المحادثة للقبة الرئيسية . وقد سبق لنا أن قمنا بربط تلك القباب بالزخارف الهندسية الكلاسيكية المتمثّلة في الفسيفساء .

وعندما تم الكشف عن الأصول الكلاسيكية للنمط **A-2** فإنه يذكرنا بأشكال من الفسيفساء موجودة في **Italica** وكذلك بين كنوز رومانية أخرى في شبه الجزيرة . كما يوضح ذلك النمطان **A-4, A-3**، وسيرا على هذا النهج الكلاسيكي فقد قمنا بإعداد النمط الأساسي للشكل **H**، والشكل الأساسي **K-2** و **L-1** و **LL-1** و **M-1**.

وعلينا أن نتذكر فى هذا المقام أن النمطين الأساسيين **L-1**، **LL-1** يتوافقان مع أشكال من الفسيفساء الرومانية عثر عليها فى كلونيا وكونيمبريجا.

4- التشبيكة ذات الثمانية:

(النظام:القباب الأندلسية المضلّعة . الطريقة C

لوحات م. أرقام 41,42,43,44,45,46,47)

يمكننا أن نصف الشكل الأساسى لهذه التشبيكة، طبقا للنمط الذى رسمناه تحت رقم **2**، بأنه نجمة ذات ثمانية أطراف يتطلب تكوينها وجود ثمانية مربعات متشابكة ، وسوف نطلق عليها اعتبارا من الآن "النجمة ذات المربّعات الثمانية" ، والسمة الرئيسية فيها تتمثل فى العُقَد التى على شكل شبه معيِّنات تنشأ عند تشابك المربعات الثمانية ، وقد أشرنا إلى هذا الشكل عند الحديث عن الأنماط المرسومة فى قبة المقربصات الكائنة فى مصلى "بالاتينا **C. Palatina** فى باليرمو . [انظر لوحة م. **28** – شكلى **6 , 7**].

من السهولة بمكان أن نخرج باستنتاج منطقى ، عندما نرى الأنماط الكلاسيكية الصقلية التى شكلت إحدى العناصر الزخرفية للأسقف الرائعة فى القصر الملكى فى باليرمو ، يقول بأن الشكل الذى نحن بصدده قد نشأ بناء على قراءة فريدة ورائعة للأشكال النجمية فى القباب المضلعة فى قرطبة ، ويوضح لنا النمط **1** هذه القراءة : ففى النجمة الداخلية للنجمة الخلافية ذات الأطراف المدببة تم رسم تشبيكة صغيرة من ثمانية أطراف مثل تلك التى نجدها فى إحدى قباب "كلاوستريّاس دى لاس أويلجاس" **Claustrillas de las Huelgas** فى برغش، وإذا ما أزلنا من ذلك النمط الجزء الخطّى الخاص بالنجمة الداخلية، والذى ستنتهى عنده أطراف التشبيكة المضافة ذات الثمانية ، فإننا نصل بذلك إلى النمط رقم **2**، ويوضح لنا الشكل **5** هذه المراحل وذلك حسبما نراه فى رسم على غلاف كتاب يرجع إلى القرن الخامس عشر **(474)** .

ومن المحتمل أن تكون الوحدة الأساسية رقم **2** قد شاعت فى الفن الإسلامى الأندلسى قبل أن تتحول إلى وحدة تقوم بتوليد تشبيكات معقدة سوف ندرسها على التوالى . ومثال ذلك ميدالية موجودة على غطاء صندوق خشبى مطعم بالعاج فى متحف

فيش **Vich** فى برشلونة **(475)**، وفى متحف الآثار بقرطبة نجد فوّهة بئر من الطين المحروق عليها نفس الوحدة ، شكل **3** ، كذلك نجد "الكوب" فى **Freer Gallery (476) of Art** كما أن النمط **4** يعطينا صورة متطوّرة بعض الشيء للوحدة الأساسية رقم **2** وهو نمط يُنسب إلى مناطق الانتقال المسطحة فى البنية المقببّة التى كانت قائمة فى الجزء العلوى لبرج برطل ، والتى لا زالت رسومها ومخططاتها محفوظة فى أرشيف المخططات فى الحمراء **Patronato de Alhambra**.

كما أن التطور قد طرأ على العديد من الأنماط التى اخترنا منها رقم **6** المأخوذ عن وزرات مرسومة تعود إلى العصر المدجّن فى برج هيركولس **Hércules** فى شيقوبيا **Se-govia** كما أن العلامات **X** السوداء اللون فى هذا الشكل توضح لنا أىّ الدروب سلكت تلك الوحدة الأساسية على مر العصور . ولقد أخذنا من البرج المذكور (فى شيقوبيا) النمطين **8,9** وهما تبسيط مثير للوحدة الأساسية وقد حدد جومث مورينو تلك الوحدة فى غلاف كتاب مشغول ومحفوظ الآن فى مكتبة جامعة سلمنقة **Salamanca (477)**.

ومن المؤكد أن الأمثلة الأندلسية المتأخرة ، والتى ذكرناها ، تعتبر تفريعات عن التطوّر الحقيقى الذى عاشته الوحدة الأساسية المذكورة فى الفن الإسلامى فى الأندلس وشمال المغرب **Marruecos**.

نستطيع أن نعثر على النمط رقم **7** فى إحدى المشربيات العلويّة فى واجهة محراب مسجد القرويين وفى مشربيات أخرى بالقصر المدجّن المسمى "قصر السيد بدرو" فى قصر أشبيلية . أما الوحدة **A** المحاطة بتشبيكات صغيرة من ثمانية فهى مأخوذة من القرويين ، والوحدة **B** المحاطة بتشبيكات من أربعة مأخوذة من قصر أشبيلية، والمخطط العام فى كلا النمطين ، والمكون من وحدات متكررة ، يعتبر نفس الشىء .

ويعتبر الشكل رقم **10C** المأخوذ من وزرة مزججة فى حجرة سانتودو منجودى (غرناطة) ، أحد التكوينات الجميلة والفريدة فى الفن الغرناطى . ولقد استخرجنا من هذه الوزرة أنماطه الأساسية المتمثلة فى **10b,10a**، والشكل الأول هو ، من الناحية العلمية ، نفس النمط الذى درسناه فى الشكل **7**، كما أن الشكل نفسه المكون من "نجوم ذات ثمانية مربعات متشابكة "قد طُبِّق فى وزرات مزجّجة ، ذات تأثير غرناطى ، فى المصلى الملكى **C. Real** فى المسجد الجامع بقرطبة [أشكال **13a, 13b, 13C**].

والشكل **11b** يعكس لنا واحدة من التكوينات التى تتكرّر كثيرا فى قصر الحمراء خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ؛ إذ نجدها فى : وزرات من السيراميك فى برج برطل ، وزخارف جصية وأجزاء من وزرة مزججة فى جنة العريّف ، كما نراها فى مشربية فى جامع القرويين **(478)**، ثم تعاود الظهور خلال القرن الرابع عشر (بعد النماذج الغرناطية) فى وزرات مزججة فى مدرسة بوعنانية بفاس وفى آثار مغربية أخرى **(479)** كما أن الفن المدجّن احتضن ذلك الشكل خلال السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر : زخارف جصية فى "ورشة المسلم" بطليطلة . والزخارف الجصية فى كاسا دى لاس كامباناس دى قرطبة **Casa de las Campanas de Cordoba** كما عثر عليه فى وزرة مرسومة فى "سان إيسيدورو دل كامبو"، فى سانتبونثى **Santiponce**.

ويعتبر الشكل **11b** نقطة حاسمة فى مجموعة التكوينات الزخرفية الهندسية التى ظهرت فى الفن الإسلامى فى الأندلس وكان محصلة الجمع بين أنماط تنسب لعائلات مختلفة.

والنمط الذى ندرسه يعتبر نتيجة الجمع بين تكوينين مختلفين هما الشكلان **A-1, I,** [فى اللوحتين م. **37, 38**]، وكذلك فى الوحدة الأساسية رقم **2** [لوحة م. **41**]. غير أن هذه الوحدة الأخيرة تعرضت لتغييرات هامة ، فالعُقَد التى على شكل شبه مُعَيّنات والتى غيرت من موقعها داخل الوحدة تحولت إلى مثلثات صغيرة وذلك حتى تكون ذات وضع أفضل فى المثمّن المحيط بها ، وأخيرا نجد أن العُقَد تتشابك مع نجمة من ثمانية. ويوضح النمط **11a** هذه الأصول ، والتكوين رقم **12** يعتبر تنويعة من الشكل **11b** حيث نجده – الشكل – مجتمعا مع تشبيكات ذات ثمانية ومن عائلات مختلفة . ويمكن أن نراه فى وزرة فى برج برطل ، كما أن العقد الجديدة التى على شكل مثلثات توجد فى زخارف جصية فى مقر الإقامة بدير سان فرناندودى لاس أويلجاس . فى برغش .

وقد أدت النجمة ذات الثمانية مربعات [شكل **2**] إلى ظهور أنماط جديدة من التشبيكات ذات الثمانية أطراف وهى التى سوف تبلغ أقصى انتشار لها فى شبه الجزيرة الأيبيرية . ونقصد بذلك الأشكال الموجودة فى اللوحة م. **43**، فالشكل **14a** المكون من وحدتين أساسيتين نجده كعنصر – فى إفريز فى المسجد الجامع فى تازا – أما النمط **14b** فهو تكرار مكبّر للنمط **14a** كما أضيفت إلى ذلك الأخير نجوم ثمانية

كبيرة الحجم أما الخطوط ذات النُّقط فهى تكملة للتكوين الجديد . وعلى ذلك فإن ذلك الشكل **14b**، يقودنا إلى الشكل **14c** الذى يعتبر النموذج النهائى الشائع الانتشار فى الجصيات والخشب والرسم والوزرات المزججة .

وفى أعلى قائمة الآثار التى تحمل هذا النموذج نجد تشبيكة النوافذ النجمية فى مسجد القرويين (عام **1144**) **(480)** وبعدها تشبيكة النوافذ فى المسجد الجامع فى تازا ، وأسقف فى ممرات بهو السباع ، والبوابات الصغيرة لقاعة الأختين ، والأسقف المرسومة فى برج الأميرات **Las Infantas** وجصيات فى المصلى الملكى بالمسجد الجامع بقرطبة ، وجصيات فى القصر - القلعة الطليطلى المسمّى "جاليانا" **Galiana**، وبوابات القصر المدجن بقصر أشبيلية ، وتشبيكة النوافذ فى المعبد اليهودى "التّرانستو" وبوابة مقر الإقامة فى دير سان فرناندودى لاس أويلجاس فى برغش ، وتشبيكات فى "كاسا كامباناس" فى قرطبة ، وبوابة دير "سانتا إيزابيل لاريال دى طليطلة" ورسومات فى كنيسة حصن **Calatrava** الجديدة "قلعة رباح" ثيوداد ريال **Ciudad Real**، ورسومات فى قباب مصلى سان يورنتى فى المتحف الأسقفى والكاتدرائى فى بلد الوليد **Museo Diocesano y Catedralicio**.

كما نعثر عليه فى البرتغال على خزف ذى فواصل جافة فى المتحف الأثنولوجى للدكتور ليتى دى فاسكونثلوس**Museo Etonológico del Dr. Leite de Vasconcelos (481)**.

أما فى الشمال الأفريقى فنجد وزرات مدرسة العطّارين ومدرسة الصهريج فى فاس، وفى تونس : دار دولتلى وسيدى قواسم اللاّليزى **(482)**.

ويعتبر الشكل **14d** مشابها للشكل **14c** والفارق هو أن النجوم لها أطراف مدببة وذلك كما يمكن أن نراه فى الآثار التى ذكرناها فى شبه جزيرة أيبيريا : تشبيكة النوافذ فى المعبد اليهودى "الترانستو" وبوابات فى قصر أشبيلية والدير الطليطلى "سانتا إيزابيل لاريال" .

والنمط **14e** مأخوذ من الرسوم القائمة فى حمام القصور المدجنّة فى تورديسيّاس والشكل **15** مأخوذ من خزف متأخر جدا فى القسطنطينية بالجزائر . كما أن الشكل رقم **17** هو نوع من التكوينات المتطورة بعض الشىء والمرتبطة بالنمط **14c**، ونراه على منبر جامع تازا وفى رسوم على الخشب فى أحد أبواب صوانات الملابس بالدير

الطليطلى "سانتو دومنجو الريال" كما نعثر عليه فى تكسيات من سبتة ومحفوظة فى متحف الآثار بقادش **Cádiz**.

هناك تكوين منبثق هو الآخر من النمط **14c** هو الشكل **16**الذى نراه فى بوابة صالة "باركا" بقصر الحمراء ، وفى "دار عثمان" بتونس على سقف خشبى **(483)**.

وفى نهاية المطاف نجد أن **14c** قد استُخدم فى الوزرات المزجّجة فى صالون قمارش بالحمراء وقد غطى بشكل جزئي التكوينات الرائعة من موضوعات عظيمة الجمال.

وقد ظلت الوحدة الأساسية للنجمة ذات المربعات الثمانية المتشابكة تعطى ثمارها فى إطار الزخرفة الهندسية فى قصر الحمراء ، وعندما نقوم بتركيب الأنماط الأساسية **[19b, 19a]** – فهذا الأخير يتكون من وحدات متشابكة كما رأينا فى الأنماط **14a, 14b** نحصل على تكوين فى إفريز ، هو التكوين **19c**الذى يعتبر جزءا من **19d** [لوحة م. **45**]. وهو أحد وزرات برج برطل ، ولقد درسنا نصفه السفلى قبل ذلك فى الأنماط **L1, L-2** [لوحة م. **39**].

ومثلما هو الحال فى هذا الجزء السفلي للوزرة فإن الفنان يبذل الجهد فى أن يترك فى الوسط شكلا مثمنا وبالتالى يمكن أن نضع فيه تشبيكة من ستة عشر طرفا [شكل **19c, 19b**].

ويخبئ لنا الشكل **20** [لوحة م. **46**] قفزة جديدة . فنجده فى أسقف بهو السباع ، وفى بعض الزخارف الجصية بصالة العدل ؛ وقد درسنا ذلك النمط سلفا ، شكل **C** من لوحة م. **37** (مشربية فى مصلى البرطل) ، كما نعود لدراسته هنا ذلك أننا نجد فيه النجمة ذات الثمانى مربعات المتقاطعة والتى أشرنا إليها فى الرسم بالخط الأسود العريض .

ويطالعنا قصر الحمراء بالكثير من المفاجآت فى موضوع التشبيكة ، ورغم ذلك فهذه الزخرفة ليست ثمرة عبقريات منعزلة كما فكّر فى ذلك بعض الذين ليسوا بمبعد عن هذا الميدان المعقّد ، فلقد حافظ الغرناطيون على شعلة التكوينات الزخرفية ، التى ورثوها عن الأقدمين ، متأججة، والكثير من نتاج القرائح سوف نلاحظه فى الفن الناصرى وقد أضاءته الشعلة البعيدة التى لم تخبُ أبدا ، وعندما نكتشف هذا المسار

أو نترك أنفسنا وقد جرفنا التيار القديم عندئذ ندرك أن غرناطة لم تفاجئنا فقد كان هناك قبل ذلك مرحلة من الإبدا ع المتواصل والمزدهر .

لنأخذ على سبيل المثال الوزرة المزججة رقم **12c** الموجودة فى مخادع ببرج الأسيرة. ونتساءل كيف يمكن لنا أن نفسّر تكوينا يتسم بالجمال وشدة التعقيد؟ ما علينا إلا أن نقوم برسم محاور فى هذا التكوين ، وسوف نحصل على الشكل **21a** حيث توجد به خمسة نجوم كل واحدة منها ذات ثمانية أطراف ، موزعة على النحو التالى: واحدة فى الوسط وأربعة فى أركان الشكل . وهذا النمط هو نوع من استخدام وتطويع أنماط موروثة عن فن القدامى ، فقد قام الفنان الغرناطى بوضع النجمة ذات المربعات الثمانى المتقاطعة وسط النجمات الخمس الكبرى وبالتالى قام بتركيب النمط **21b** فوقها .

ونرى فى وزرة فى صالة **Lindaraja** (ليندارخا) النمط رقم **22a** المنبثق عن الشكل **22b** وهذا الأخير منبثق بدوره من الشكل **14b** [لوحة م. **43**]. ونلاحظ أن الفنان قد وضع زخارف هندسية مصغّرة فى النمط **22b**: وهى تشبيكات صغيرة مكونة من ثمانية أطراف والمرتبطة بكل واحد من أعضاء الشكل الأكبر ، كما نجد أشكالا شبه مُعيِّنة، وبذلك نصل إلى الشكل النهائى للرسم **22a** والذى سيخرج منه تكوين فى الوزرة الغرناطية. ومن هذا التراكب بين مخططات ذات مقاييس مختلفة أفادت الوزرة المزججة فى المصلى المكى بمسجد قرطبة ، وقصر أشبيلية .

والشكل **22c** هو النمط الأساسى الناجم عن رسم محاور فوق التكوين **22a** [انظر لوحة: **45** فن الإسلام ،لـ: **Labor**].

5- التشبيكة ذات الثمانية:

(النظام : الشبكة المزدوجة رباعية الزوايا والمتراكبة

التقنية A [لوحات م. 48,49,50])

تعتبر التشبيكة التى سوف نقوم بدراستها من أكثر الوحدات الزخرفية انتشارا فى الفن فى شبه الجزيرة . وربما أسهم فى ذلك البساطة التى عليها النمط الأساسى

والذى يمكن أن يكون قد ظهر فى تشبيكات النوافذ فى المسجد الجامع بقرطبة ذلك الأثر الذى أسهم دائما فى تطوير الزخرفة الهندسية الأندلسية . وقد أشرنا إلى ذلك عند دراستنا للتشبيكة ذات الثمانية فى هذا الفصل.

فالتشبيكة المكونة من ثمانية أطراف، والتى نبدأ دراستها هنا [شكل **1**]، قد نشأت فى المشربيات القرطبية فى عصر الخلافة [الأنماط **24c, 24d, 24e** - التابلوه الثانى من الفصل الأول].

وتعرض لنا هذه الأشكال تغيّرات كثيرة ، وبالتالى أسهمت فى إضفاء المرونة التشكيلية على هذا النمط والتى ستزداد طوال المراحل المختلفة لتطور الفن الإسلامى فى المغرب وهكذا نرى أن الأنماط القائمة فى هذا التابلوه الذى تعود رسومه إلى عصر الخلافة قد انتقلت إلى آثار إسبانية خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

وقد تناولنا فى الفصل الثالث القباب الخلافية ذات الأضلاع المتقاطعة وخصصنا جزءا منه لدراسة التشبيكات ذات الثمانية أطراف والتى ظهرت فى القباب اللاحقة على عصر الخلافة ، وهى تشبيكات تختلف عن تلك الأخرى الكائنة فى مشربيات المسجد الجامع بقرطبة وعن تلك التى ندرسها الآن فى هذه الفقرات ، فمن خلال اللوحة م. **18** لذلك الجزء . قدمنا أنماطا أساسية يمكن أن تكون قد خدمت الفنانين المسلمين فى المشرق للوصول إلى التشبيكات ذات الثمانية الخاصة بهم ، وقلنا بأن تلك التشبيكات المشرقية لم تبلغ درجة الجمال والمرونة التشكيلية وسعة الانتشار التى كانت من حظ الأندلسية ، غير أن الأنماط الأساسية **43D, 43a, 43b, 43e** فى لوحة م.**18** يجب أن تكون مقبولة كأنماط أساسية للتشبيكات المشرقية وكذا الأندلسية (النمطان الأخيران فى الترقيم مأخوذان من أوانى من السيراميك السورى وبلاد ما بين النهرين طبقا لـ سوفاجيه **Sauvaget**، نحن إذن أمام أنماط رئيسية ذات أصول كلاسيكية.

وتساعدنا الزخارف الجصية - شكل **2** - المأخوذة من مقر الإقامة فى دير سان فرناندودى لاس أويلجاس على فهم تكوين النمط الأساسى الذى نحن بصدده ، والتشبيكة ذات الثمانية أطراف، الأكثر شعبية ، هى التى نجدها فى النمط رقم **1**، حيث نعثر عليه فى الآثار التالية: جصيّات مسجد تازا ، ومعبد سانتا ماريا لابلانكا فى طليطلة ، قلعة مدينة بومار **Pomar** ووزرة مدهونة فى دير سانت كلارادى قرطبة ، وتشبيكات نوافذ فى صالة العدل بقصر أشبيلية وأفاريز جصية فى الممر الشمالى

لصحن الساقية بجنة العريف ، ومنزل رقم **3** فى ميدان بيامينا فى غرناطة**Villamena** ، وزخرفة جصية فى قصر السيد جوتيير **Gutierre de Cardena, de Ocána** بطليطلة ، وخزف طليطلي من مجموعة الكونت **Casal** وزخرفة جصية فى صالون تراستامارس فى كورّال دون دييجو فى طليطلة ، والخزف الكائن فى قصر كونتا ميرابل **Mirabel** فى بلاسنثيا **Plasencia**، وبقايا رسوم جدارية فى متحف الآثار بقرطبة ، والبِرْكة العربية التى عُثر عليها فى بلنسية **(484)** (المتحف الإقليمى للفنون الجميلة فى بلنسية).

كما يوجد فى الشمال الأفريقى فى مسجد تازا ومنار مولاى القصور فى مرّاكش **(485)** وإفريز مسجد عُبّاد فى تلمسان **(486)** وزخرفة من الآجر فى حائط مصلى المنصورة فى تلمسان **(487)** وغلاف من الجلد لنسخة من القرآن الكريم فى مكتبة مسجد أبى يوسف فى مراكش **(488)** ودار المرابط فى تونس **(489)**.

كما نعثر عليها فى البرتغال كوحدة زخرفية لأرضية فى المصلى الملكى فى ثينترا **C. Real de Cintra** (القرن الخامس عشر) كما تبرز هذه التشبيكات ذات الثمانية أطراف فى زخرفة من الآجرّ فى مصلى سان ميجيل **C. San Miguel** دى لاسيو فى سرقسطة ، وفى برج كنيسة كينتو **Quinto**.

وانطلاقا من الشكلين **1,2** نجد تنويعات متتابعة من كل لون غير أن النمط **4** يعتبر أحد الأنماط المميزة وهو موجود فى منبر مسجد القرويين **(490)**، والشكل **3** الذى يتسم بمثاليته التخطيطية ، مأخوذ من أحد الأسقف فى قلعة بلمونتى **Belmonte** فى كوينكا **Cuenca**؛ كما يُرى الشكل **6** فى وزرات مرسومة فى قلعة بريويجا **Brihuega** بوادى الحجارة **Guadalajara**، وكذلك فى واجهة صغيرة من الجص فى دير سانتو دمنجو الريال فى طليطلة والزخارف الجصية فى برج الرياح الأربع **Cuatro Vientos** (كواتروبينتوس) بقلعة أوليتى **Olite (491)**، أما النمط رقم **7** فلقد حصلتُ عليه من قطعة خشبية ، مدهونة ومحفوظة فى متحف الحمراء ، وتشبهها زخارف هندسية مرسومة فى قبة مصلى سان يورنتى **C.S. Llorente** بالمتحف الأبرشى والكاتدرائى فى بلد الوليد . ونعثر على الشكل رقم **8** فى زخارف جصية توجد فى برج "أولياتى" الذى أشرنا إليه سابقا .

ويعتبر النمط رقم **9** أحد التكوينات الأكثر جمالا فى الزخرفة الهندسية الطليطلية .

وهو موجود فى البلاطة الرئيسية للمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ، كما أنه قائم فى منبر يعود إلى عصر الموحّدين بمسجد الأندلسيين بفاس **(492)**، ويشبه الشكل رقم **4** القائم فى منبر القرويين ، وآخر كذلك فى مقصورة الكتبيّة ، كما يذكرنا أيضا بالشكل رقم **10** الموجود فى زخارف جصية بالمسجد الجامع فى تازا : أضف إلى ذلك ظهوره ، مع بعض التعديل ، فى أحد أسقف الكتبية **(493)** .

ويتضمن النمط الثانى الشكل رقم **9** الخاص بالمعبد اليهودى الطليطلى ، والذى يمكن أن نراه أيضا مع بعض التعديل الطفيف فى صالة الأساقفة بكاتدرائية برغش **Sala Capitular** وكذلك على سقف مصدره لوثينا **Lucena**، وقبة فى ديرسان خوان دى لابينيتنشيا فى طليطلة .

يتسم الشكل **12** بجماله ، ونجده فى جصياتٌ بقلعة مدينة بومار **Medina de Pomar** كما يقترب منه النمط رقم **13** (من مدينة بومار أيضا) ، وقد ترك لنا الفنانون المدجّنون من أتباع المدرسة الأشبيلية ، والذين كانوا يأتون لزخرفة هذه القلعة الكائنة فى إقليم برغش ، أنماطا غاية فى البساطة منبثقة من الأنماط السابقة ، وهذا ما نراه فى الشكل **14**.

وفى المبانى التى أقيمت فى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر نجد أن المعتاد ظهور التشبيكة ذات الثمانية أطراف فى تواؤم مع زخارف هندسية شديدة التنوع ، وهى قراءات رائعة للتشبيكة المذكورة مثلما هو الحال فى الشكل رقم ١٥ الذى يزين أعمدة المخدع الرئيسى الكائن فى الحائط الشمالى لصالون قمارش ؛ وتظهر فى هذا النمط أفرع مسننة سوف تنتشر فيما بعد فى زخارف قصر الحمراء ، يمكننا أن نرى تنويعة شَيِّقَة لهذا الشكل فى سقف مقصورة الكهنة بكنيسة بيانوبيا دى لا كونديسا **Templo Parroquiral V. de la Condesa** (بلد الوليد) [شكل **16**]؛ إنه إحدى تأثيرات الفن الناصرى الذى مرّ من طليطلة المدجنين وظهر فى العديد من الأعمال فى النصف الشمالى لشبه الجزيرة ، إذ نراه فى أسقف دور مختلفة للعبادة نذكر من بينها سقف سان ميجل دى بيّالون **S.M. de Villaón** – بلد الوليد [شكل **17**].

هناك تشبيكات من ثمانية أطراف مسننة يمكن أن نراها فى الزخارف الجصية بمدينة بومار وأرضيات فى المتحف المجاور لمقر الإقامة ، والكائن تحت دير جواد الوبى **Guadalupe** فى كاثيرس **Cáceres** وأرضيات الجعفرية المسيحية [شكل **18** من لوحة م. **49**].

والشكل رقم **19** هو أحد الأشكال الجميلة فى منطقة سلمنقة . حيث يتخلى الشكل المثمّن عن مكانه للتشبيكات ذات الثمانية . وهو مأخوذ من منبر مصلى أنايا بالكاتدرائية القديمة فى سلمنقة **C. de los Anaya**.

نعثر أيضًا على تشبيكات مثمنة ذات أضلاع مسننة ، وفى توافق مع تشبيكات من اثنى عشر طرفا ، فى العديد من الأسقف المدجّنة كما يبرهن على ذلك الشكل رقم **20** حيث يجب أن نميز من خلاله وحدتين زخرفيتين ، أولاهما تلك التى تحيط بالحرف **A**، أى التشبيكة ذات الاثنى عشر طرفا ، أما الأخرى فهى تلك التى تحيط بالحرف **B**، إذْ تعتبر صورة طبق الأصل للموضوع الرئيسى الوارد فى الشكل **15** المأخوذ من قصر الحمراء ، ونعثر على التكوين **A** فى "مسند" أحد الأسقف الجمالونية والكائن فى قصر كارديناس دى أوكانيا **Cardenas de Ocana**، وفى سقف إحدى دور العباردة فى بويبلادى مونتلبان **Puebla de Montalbán** بطليطلة، أما التكوين **B** الذى نراه منتشرا فى السيراميك المصنوع فى شرق شبه الجزيرة ، نعثر عليه فى جناحى ذلك السقف الخاص بالقصر المشار إليه فى أوكانيا ، ونجده أيضًا فى وزرات مرسومة فى قاعة الطعام بدير **La Rábidá** وفى سقف بدير سان خوان دى لابينيتنثيا فى طليطلة.

وقد طُبّقت الحَرْفية النمطية التى اتسم بها الفنانون المدجنون ، ولكن بذوق رفيع ، على بعض الزخارف الجصية فى قصر كوندس دى ميراندا فى بينا أراندا دى دويرو **Penaranda de Duero** وقد أخذنا منه الشكل رقم **21** .

نعود مرة أخرى إلى قصر الحمراء وندخل قاعة الأختين لنرى النمط رقم **22** ونلاحظ فيه أن الأشكال النجمية التى تقوم بمهمة الربط بين التشبيكات المختلفة ذات الثمانية أطراف قد حلّت محلها تشبيكات صغيرة ذات أربعة أطراف أو على شكل **X**. وفى هذا الإطار نجد تكوينات جميلة فى دير لاس تيريساس إستجة **Las Teresas**، شكل **23** (سقف صالون الشرف فى الطابق العلوى **Salon de Honor**، كما أن الموريسكيين قد حملوا هذه الوحدة الزخرفية معهم إلى تونس : دار المرابط **(494)**، وحظى الشكل **24** بنفس القدر من الأهمية والانتشار ، فنراه وحدة زخرفية فى سقف مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس فى برغش (**494** مكرر) .

والشكل **25** مأخوذ من قصر الحمراء (سقف ميكسوار) حيث نجد فيه تشبيكات مثمّنة مضفرة بطريقة فريدة .

كما يمكن أن نرى تشبيكات ذات ثمانية أطراف مع علامة الضرب فى نقاط الالتقاء فى القباب الخشبية بالبلاطات الجانبية لكنيسة سان فاكوندو دى ثيسنيروس **S. Facundo de Cisneros** بالنسيا **Palencia** [الشكلان **27, 26**] وكذلك على الأفريز الخاص بالسقف الذى يغطى ملحقات مبنى الإدارة الإقليمية ببلد الوليد **Diputación provincial** [شكل **28**].

بقى أمامنا الإشارة إلى تكوينات رائعة فى قصر الحمراء متمثلة فى الشكلين **30,29** وما يهمنا فى الأول هو التشبيكات ذات الثمانى والكائنة فى الأجناب المائلة (شبه المنحرف) والنمط عبارة عن تربيعة للقبة الخشبية التى كانت فى الجزء العلوى ببرج برطل . وهى القبة التى أشرنا إليها قبل ذلك عند الحديث عن نقاط الانتقال المسطحة فيها . كما أخذنا الشكل **30** من الزخارف الجصية فى برج الأسيرة حيث نجد فيه أن التشبيكات ذات الثمانية أطراف بها أشكال نجمية كبيرة عند نقاط الالتقاء. كما أن النجمة المجاورة ذات الثمانية أطراف : فقد وُضِعت فى المكان الذى نقرأ فيه الحرف **A** فى الشكل **30** .

6- التشبيكة ذات الثمانية:

(النظام : الشبكة المزدوجة المربعة الأطراف والمتراكبة . التقنية B [لوحة م.51])

التشبيكة التى نجدها هنا هى نفس التى درسناها ، من الناحية العملية ، غير أنها تختلف هنا عن سابقتها فى أنها تضم مثمّنا بدلا من النجمة أو **X** اللتان كانتا تقومان بدور ربط الوحدات فى تكوينات سابقة (ربط التشبيكة ذات الأربع بأخرى ذات الثمانية، كما أن النمط الجديد قد شوهد فى بعض الأشكال [لوحة م. رقم **49**] فقد كان من الشائع الربط بين التشبيكات ذات الثمانى من خلال النجوم ، و **X**، والمثمنات الصغيرة؛ وهذه مرونة تنبثق من الشبكة المزدوجة ذات الأطراف المربعة والمتراكبة بشكل عام مع كل تلك الأشكال .

إن إدخال شكل هندسى ، مثل المثمن ، أكبر من النجوم الداخلية على التشبيكة ذات الثمانية أطراف ، يحمل معه إدخال تغيير على التوازن التام السائد حتى الآن فى

تكوينات التشبيكات وقد أمكن تسجيل هذا التجديد فى النمط **30** [لوحة م. **50**]، حيث نجد أن النجمة التى تحدد عملية الربط بين الوحدات (التشبيكات) أكبر بوضوح من باقى النجوم الكائنة فى الوحدة ككلّ .

والشكل **1** [لوحة م. **51**] هو الوحدة الزخرفية النمطية التى سوف ندرسها، إذ نجد فيه وجود المثمّنات وقد فرضت نفسها من خلال دائرة افتراضية تلامس الأطراف المزدوجة للتشبيكات ذات الثمانية أطراف .

ولقد بلغ الشكل **1** حدًا واسعا من الانتشار : هناك وزرات مدهونة فى الجانب الأيسر لصالة "باركا" بقصر الحمراء ، وهناك وزرات الدور العلوى لبرج الأميرات **Infan-** Las **tas** بالحمراء ، كذلك الأفريز الحجرى فى واجهة القصور المدجّنة فى توردیسّیاس ، والأفاريز الجصية فى مصلى سانتياجو **C. de santiego** فى لاس أويلجاس فى برغش . ومناطق الانتقال المسطحة فى سقف صالة العدل بقصر أشبيلية وتكسيات مقر الإقامة الكائن فى دير بوبليت **Poblet**، وباطن العقد فى الصالون الكبير "بورشة المسلم" والسقف الجصى لصالة الاجتماعات فى دير سانتا إيزابيل دى طليطلة. وهناك أسقف مسطحة للبلاطات الجانبية لكنيسة إيروستس **Erustes** بطليطلة، وسقف دير الدومنيكان دى ألماجرو **D. de Almagro** فى ثيوداد ريال ، وسقف كنيسة **Visitación** بدير سانتا إيزابيل فى استجة ، **(495)** وأرضية كاسا دى تيروس **Casa de Tiros** فى غرناطة ، والأسقف المسطحة فى سان فاكوندو دى ثيسنيروس **S. Facundo de C.**، ومناطق الانتقال المسطحة فى سقف مصلى سان بيرنردينو **C.S. Bernardino** كما يتكرر كثيرا فى بلنسية **Valencia (496).**

كما نعثر على وحدات مماثلة فى شمال المغرب **Marruecos** فى مدرسة العطّارين وفى فندق تطوان وفى دار المرابط فى تونس **(497).**

ومن المعتاد أن يكون الشكل رقم **1** – فى قصر الحمراء – مزخرفا بوحدات تكميلية حسبما نرى فى النمط **3** المأخوذ من قطعة من الجص ، حيث تتضمن المثمّنات فيها أشكالاً كأنها مفصّصة من شالة **Chella**، كما يظهر نفس النمط على سقف لمدخل صحن الساقية بجنة العريف .

يقدم لنا قصر الحمراء ، كعادته دوما ، تكوينات رائعة متنوعة ، وهذا ما نجده في الشكل رقم **4** الخاص بمسند السقف الجمالوني في برج برطل . والجديد في الشكل نراه في المثمّنات الإضافية حول كل واحدة من التشبيكات ذات الثمانية التي تزين هذه القبة في البرطل والتي سوف ندرسها فيما بعد.

ويتميز النمط رقم **5** بميزة هي أن خطوطه غائرة ، ويوجد في القبة المرسومة في مدخل حمّام القصور المدجنّة في توردیسیّاس .

تدخل كل تلك التكوينات الشائعة الانتشار في الأسقف مع تلك الأخرى بمهارة كبيرة من خلال النظام المغطى **ataujerado** وتغطي مسند السقف الجمالوني وأجنابه وذلك حسبما نرى في الشكل رقم **7** المأخوذ من سقف قرطبي مدجّن ، كما أنها تغطي "المسند" وحده في حالات أخرى ، وتدخل في وئام مع تكوينات هندسية أخرى في أجناب السقف [شكلي **9,8**] وهذان النمطان هما من أسقف سانت ماريّا دي أرباس في مايورجا دي كامبو - بلد الوليد **S.M. de Arbás en Mayorga de Campos, Valladolid**حيث نجدها وقد طُبِّق فيها النظام المكشوف **Apeinazado**.

هناك نمط فريد مشتق من الشكل **1**، ألا وهو رقم **6** الذي نجد فيه أن إحدى التشبيكات ذات الثمانية قد ذهبت وحلّ محلها شكل مثمن ضخم الحجم . وهو شكل مأخوذ من دار بن الحسين في تونس **(498)**، وربما كان من عمل الموريسكيين ، حيث نجده أيضا في سقف دار العبادة **Templo Parroquial Escalonilla** في طليطلة .

كما أن الشكل رقم **10** هو قراءة أخرى جميلة حيث نراه في زخارف جصية بصالون قمارش بالحمراء ، وتدخل أطرافه الثمانية في عملية تبادلية مع علامة الضرب ونجوم ذات ثمانية أطراف واقعة عند نقاط الالتقاء ، والنمط الثاني يشبهه وهو الكائن في سقف الصالة الرئيسية للسّراي الشمالي بصحن الساقية بجنة العريّف .

المشرق :

يعتبر الشكل رقم **2** الذي استُخرج من الآثار الإسلامية في سوريا وتركيا برهانا جيدا على أن النمط الذي ندرسه قد احتل مكانة بارزة في الزخرفة الهندسية في

المشرق ، إذ نراه يتكرر كثيرا فى شبه جزيرة الأناضول **(499)** ونراه فى منبر المسجد الجامع بحلب **(500)**، وانطلاقا من كل تلك الأعمال فإن التشبيكة ذات الثمانية المتعاقبة مع المثمنات الصغيرة قد نشأت فى المشرق الإسلامى خلال الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر تقريبا متزامنة مع ظهورها فى الفن الإسلامى فى الأندلس وبالتالى من الصعب أن نُقر بأسبقية تاريخية لهذا أو ذاك .

7-التشبيكة ذات الثمان:

(النظام : الشبكة المزدوجة المتراكبة . التقنية C .

تكوينات المساند فى الأسقف ذات البنية المثمنة [لوحة م. 52])

تنبثق تكوينات أكثر تعقيدا من التكوينات الخاصة بالفقرات السابقة ، ودخلت فى زخرفة "مساند" كثير من الأسقف الخشبية المثمنة خلال عصر المدجنين .

والشكل **A** مأخوذ من سقف من الأسقف الهامة فى هذا المضمار وهو سقف غرفة المقدمات القديمة فى سان فرانثيسكو فى بالنسيا **Palencia** . حيث نجد أن "المركز" يشبه ما هو موجود فى سقف سلم قصر بايثادى كاستيفو دى قرطبة **Palacio de Paeza de Castillejo de Códoba** وكذلك سقف سانتياجو فى مرسية **Santiago de Murcia.**

كما يشبهه النمط **B** والخاص بالمنزل الذى هُدِمَ فى شارع **Santa Escolástica** فى غرناطة **(501)**، وبعد ذلك نجد النمط **C** الذى شهدناه فى البند السابق [لوحة م. **51** ، شكل **6**] كما تم تسجيله فى سقف إسكالونيّا **Escalonilla** بطليطلة وفى سقف دار بن الحسين بتونس .

والتكوينات الخاصة بالأنماط **D,E,F** تعتبر تنويعات تتسم بشىء من التفرّد ، وهى مأخوذة من أسقف موجودة فى المصلى الملكى فى غرناطة **C. Real de Granada**، ومصلى رَاجَمَا **T. Parroquial Rágama** بسلمنقة ، والسقف الذى اختفى عن الوجود في المعسكر القديم للحرس المدنى فى طليطلة .

ويلاحظ أن الشكل **G** له منظور مختلف رغم أنه لا تنقطع صلاته بالأنماط السابقة وهو شكل مأخوذ من مصلى "ميكسوار" فى الحمراء وتكرّر ، مع شيء من التنويع ، فى مسند سقف مقصورة الكهنة فى كنيسة إيروستس **I. Parrapoquial Erustes** بطليطلة وفى سانتا ماريًا دل كاستانيار **S.M. del Castanar** وكنيسة كانديلاريا **Iglesia Candilaria** بسلمنقة ، أما الشكل **H** فهو مأخوذ من أسقف فى : سان خوان دى بيالون **S.J. de Villalon de Campos** (بلد الوليد) وكنيسة دير سانتا كلارا فى تورديسيّاس. وسان خوستو إى باستور دى كونيكا **S.J. y Pastor de Cuenca** de **Campos** (بلد الوليد) وكاسا دى لاريال مايسترانثا **C. de la Real Maestranga** فى سرقسطة . وعادة ما تدخل هذه الأنماط فى وئام مع تشبيكات مكونة من عشرة أطراف.

ويعتبر الشكل **I** من الأشكال غير العادية لدرجة كبيرة ، وهو مأخوذ من سقف بيّاموير ا دى لاكويثا **Villamuera de la Cueza** فى بالنسيا **Palencia** . ونسوق فى نهاية المطاف الشكل **J** الذى يتكرر كثيرا فى الأسقف القشتالية ، إذ نراه فى سقف بويرتادى سانتاماريا فى برغش **Puerta de Santa Maria** كما نراه وقد تعرضّ لبعض التعديل فى مخادع "ورشة المسلم".

8-التشبيكة ذات الثمانية:

(النظام : الشبكة المزدوجة المربعة الأطراف والمتراكبة . التقنية D . تشبيكات مجموعة من أشكال نجمية وعلامات الضرب × أو تشبيكات من أربعة أطراف من الفصل الرابع) .

رأينا فى أشكال سابقة كيف أن التشبيكات المكونة من ثمانية أطراف تتناوب الفراغات مع أشكال نجمية مكوّنة من ثمانية أطراف وتشبيكة صغيرة من أربعة ، وقد ابتكر الفنانون الناصريون فى غرناطة هذه المزاوجات الجديدة بين أنماط مختلفة وتمخضت عن تكوينات ذات شخصية واضحة ، كما أن نقطة بداية انطلاقها تاريخيا ترجع إلى العقود الأولى من القرن الرابع عشر .

ويكفى أن نشاهد النمط رقم **2** من لوحة م. **53** المأخوذ من أجناب سقف برج برطل حتى نلاحظ كيف أن هذه التشبيكة فى غرناطة تعلن عن نفسها كأستاذ لا جدال فى أستاذيته .

والنمط **2** الذى سبق أن شوهد فى "مسند" نفس السقف فى البرطل ، مزخرف بمثمنات كبيرة تضم فى داخلها التشبيكات المثمنة ، والأشكال المثمنة الأطراف والتى توحى بزوايا مستقيمة وذلك لربطها بـ × أو التشبيكات المجاورة ذات الأربعة أطراف .

وتعتبر الأشكال المثمّنة الجديدة ذات الزوايا المستقيمة تكوينا مستقلا أسهم فى زخرفة الوزرات المزججة الكائنة فى القبة الرئيسية بروضة قصر الحمراء [شكل **4**]، ويقدّم لنا بريتيو بيبس **Prieto Vives (502)** النمط **3** كتقنية مثالية نصل من خلالها إلى الشكل **2** فى برطل ، وهى نظرية تختلف عن مفهومنا الذى يتمثل فى وجود نوع من الانحراف فى نظام الشبكة المزدوجة المربعة الأطراف والمتراكبة ، والشىء المميّز فى النمط **2** هو الشكل النجمى ذو الثمانية أطراف والمحاط بأربعة علامات ضرب × صغيرة نجدها عند نقطة التلاقى بين التشبيكات ذات الثمانية .

وإذا ما قمنا بتبسيط علامات الضرب فى النمط **2** والتى تحيط بالشكل النجمى ذى الثمانية أطراف نصل إلى التكوين **5** وذلك حسبما نستخلص من الشكل **1**، وقد عُثر على هذا التكوين فى المسجد الجامع "جديد" بفاس وفى إحدى الأرضيات المزججة بالدير الطليطلى "سانتو دمنجو أنتجو" (القرنين الخامس عشر والسادس عشر) [شكل **5**]: نلاحظ أن أطراف التشبيكة ذات الثمانية تلتقى ببعضها أو ترتبط بنجمة تجمع بين تشبيكات من خلال عُقَد صغيرة .

استُخدمت التشبيكات ذات الثمانية الأطراف وعلامات الضرب × ، والمحاطة بنجوم ذات ثمانية أطراف ، فى زخرفة بحار أسقف مثمنة : سقف مصلى لابيداد دى أوسورنو **C. de la Piedad de Osorno** فى بالنسيا **Palencia**.

وتخبئ لنا الأشكال المجموعة فى لوحة م. **54** مفاجآت جديدة . فالنمط **6** الخاص بسقف مسطح فى الحمراء ، يشير إلى ثلاثة تكوينات بها تشبيكة من ثمانية تم الوصول إليها باستخدام تقنيات مختلفة **A,B,C**. فالتشبيكة **A** يمكن أن يُنْظَر إليها على أنها نوع من التفريعات الخاصة بالنمط **2** الموجود فى سقف برطل . كما نراها فى زخارف جصية بـ كاسا دى لوس خيجانيتس **Casa de los Gigantes de Ronda** – مالقة [شكل **7**] ، ومن المؤكد أن طليطلة المدجنين قد انتشرت بها العديد من التفريعات الحرة

رغم أنها ترتبط بالنموذج الخاص بالشكلين **12,7** كما يدل على ذلك النمط **8** المأخوذ من الزخارف الجصية فى مصلى سان إيوخينيو **C. San Eugenio** الكائن فى الكاتدرائية الطليطلية (القرن الثالث عشر) ثم يتكرر فى الزخارف الجصية الطليطلية فى المعبد اليهودى فى قرطبة (القرن الرابع عشر) .

والشكل رقم **9** مأخوذ من قطع من الزليج فى ورشة المسلم .

نقلنا الشكل رقم **10** من مسند سقف برج صغير يسمى "ماتشوكا" **Machuca** فى قصر الحمراء . أما الشكل رقم **12** فهو مأخوذ من أجناب نفس السقف ، ويفسّر كلا الشكلين، بطريقة ما، الأشكال الهندسية لبعض الأسقف ذات الأسلوب المدجّن المتأخر مثلما هو الحال فى كنيسة سان بابلو بقرطبة **San Pablo** [شكل **11**] وسقف الدير الطليطلى مادرى دى ديوس **Madre de Dios** [شكل **13**].

والشكل رقم **14** مأخوذ من إحدى أبواب صحن الريّاحين **Los arrayanes** بالحمراء .

عندما قمنا بانتشال المخطّط الأساسى من المحاور باللجوء إلى بعض الوزرات المزجّجة من العصر المدجن (أشبيلية) اكتشفنا أن تلك الوزرات تخفى أنماطا شديدة الشبه بذلك الذى ندرسه فى الشكل **2** فى لوحة م. **53** ، وهذا هو ما نجده فى الشكل الأشبيلى رقم **17b** حيث نجد مخطّطه الأساسى فى **17a**.

ويمكن العثور على واحدة من الظواهر الفنية الأخيرة لهذه الزخارف الهندسية الغرناطية فى مسند سقف إحدى المبانى الملحقة بمدرسة سان جريجوريو - بلد الوليد- **C. de S. gregorio** [شكل **18**].

المشرق :

أمكن العثور على الشكل **15** فى الأراضى الإيرانية ، وبالتحديد فى مسجد مشهد جوهر شاد ، الذى أُدخلت عليه توسعة عام **1405/6**. كما تولى بريس دائنى الحصول على تكوين من نفس العائلة فى دمشق **(503)** [شكل **16**].

٩- التشبيكة ذات الثمانية :

(النظام : تشبيكة من ثمانية فى إطار مكوّن أربعة مستطيلات سداسية وأربعة أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف [اللوحتان م. 56,55]).

يلاحظ أن التكوين الناجم عن ذلك بوحداته التسع (أربعة مستطيلات وأربعة نجوم ذات ثمانية أطراف والتشبيكة ذات الثمانية أطراف التى تسيطر على الشكل) ترجع أصوله إلى التابلوه السابع فى الفصل الثانى الخاص بالزخارف الهندسية المنحنية الخطوط) ، وقد تحدثنا فى ذلك الفصل عن تلك الوحدات التكوينية التى لعبت دورا هاما فى الزخرفة فى قصر الحمراء [انظر الأشكال **84b, 84C, F, H, I, K, L, LL** فى التابلوه المذكور]، وبذلك فإن الأشكال القائمة فى لوحة م. **55** تضفى المزيد من النماذج الخاصة بالوحدات التسع : **A**، سقف فى حجرة قمارش ، وزخارف جصية فى "كاسا دى لوس خيجانتس دى روندا" ؛**B** ، من تشبيكة نافذة فى صالون "ميسا" **Mesa** بطليطلة ؛ و **C**، زخارف فى بلاطة برج برطل ؛ أما **F,D** فهى وزرات وأرضيات مزججة غرناطية، وفى شمال أفريقيا . وسيراميك الشاطئ الشرقى **Levante** ودهانات فى صالة الاجتماعات فى دير جوادا لوبى .

وحتى يتوصل الفنانون الأندلسيون إلى تكوينات من تسع وحدات بما فى ذلك التشبيكة وبحيث تكون هذه الوحدات الأخيرة فى انسجام داخل باقى الوحدات ، فقد لجأوا إلى إضافة مربعات تضم النجوم الأربعة ذات الثمانية أطراف ، وبذلك أمكن التوصل إلى أجمل التوليفات فى الزخرفة الهندسية الإسلامية فى الأندلس [شكل **1** لوحة م. **56**].

نستطيع العثور على هذا الشكل رقم **1** فى مدرسة بوعنانية فى فاس **(505)** وتشبيكات النوافذ الخاصة بالصالون الكبير فى "ورشة المسلم" بطليطلة (؟) والأفريز العلوى لحجرة حفظ المقدسات فى سان خوستو دى طليطلة**S. Justo de Toledo** وفى العقد الجصى فى ليون والموجود بالمتحف الوطنى للآثار **(506)** ؛ كما أمكن رصد تنويعة على الشكل المذكور فى تشبيكة بالمسجد الجامع فى تازا **(507)** وللدكتورة / إ. أهلنسيل – إنجل **Ahlenstiel - Engel** عمل موجز بعنوان "الفن العربى" نشرته دار "**Labor**"ويتضمن البحث المذكور إحدى ضلف باب مزخرفة باستخدام النمط الذى

نحن بصدده، وهذه الضلفة محفوظة فى باريس، وتنسبها الدارسة إلى الفن الإسلامى فى مصر وتحدد تاريخها بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر **(508)** ، غير أن تلك الضلفة تجمع كافة المواصفات المتعلقة بالفن الإسلامى فى الأندلس وبالتالى لابد أن تنسب القطعة إليه [شكل **1b**]، كما أن الشكل **1** قد اتخذ فى "ورشة المسلم" وضعا مختلفا، كما نرى فى النمط، إذ هناك تقليد للشكل **7** والكائن فى إفريز بمقر الإقامة فى دير سانتو دومنجو دى غرناطة .

وفى الشكل **2** المأخوذ من جصيات مصلى سان بار تولوميه فى قرطبة ومن إحدى الصالات العليا فى دير "تيريساس – دى أستجه" نجد أن أطراف التشبيكة مسننة وترتبط بالإطار من خلال مربعات صغيرة .

نرى فى التكوين **3** قراءة جميلة للشكل **1**، فالتكوين المذكور مأخوذ من وزرات من السيراميك فى برج الأسيرات ، ووزرات تم انتشالها من القطاعات الخاصة بصحن "ماتشوكا" فى قصر الحمراء . **(509)**، والجديد فى هذا التكوين هو أن التشبيكة ذات الثمانية بها نجمة تنسب إلى عصر الخلافة أى أن بها العُقَد الكلاسيكية التى كنا قد شهدناها فى بند سابق فى هذا الفصل .

وعادة ما تخبئ لنا غرناطة الناصرية المزيد من الأنماط ، ومثال ذلك الشكل رقم ٤ الذى ترتبط أطرافه المُسنّنة بالإطار . كما يظهر النمط فى الوزرات المزججة ببرج الأميرات فى قصر الحمراء وفى المصلى المكى بالمسجد الجامع بقرطبة ، كما نراه فى غرناطة متمثلا فى أرضيات "كاسا دى لوس تيروس" ، وفى زخارف جصية فى إحدى غرف برج الأسيرة .

كما نعثر عليه فى الشمال الأفريقى : مسجد سيدي بو مدين فى تلمسان **(510)** ومدرسة الشراطين فى فاس ودار لخيمى فى تونس **(511)** كما نجده على كتل حجرية استخدمت فى التكّسية فى دير بوبليت (المتحف الإقليمى فى ترّاجونا **Museo Provincial de Tarragons**) وفى سقف المنطقة المؤدية إلى صالة الاجتماعات بالكاتدرائية الطليطلية . وقد عثرنا على الشكل ٥ فى مسند سقف مقصورة الكهنة فى "كريسو دل أمبارو دى ثيسنيروس **Ermita del Cristo del Amparo de Cisneros**.

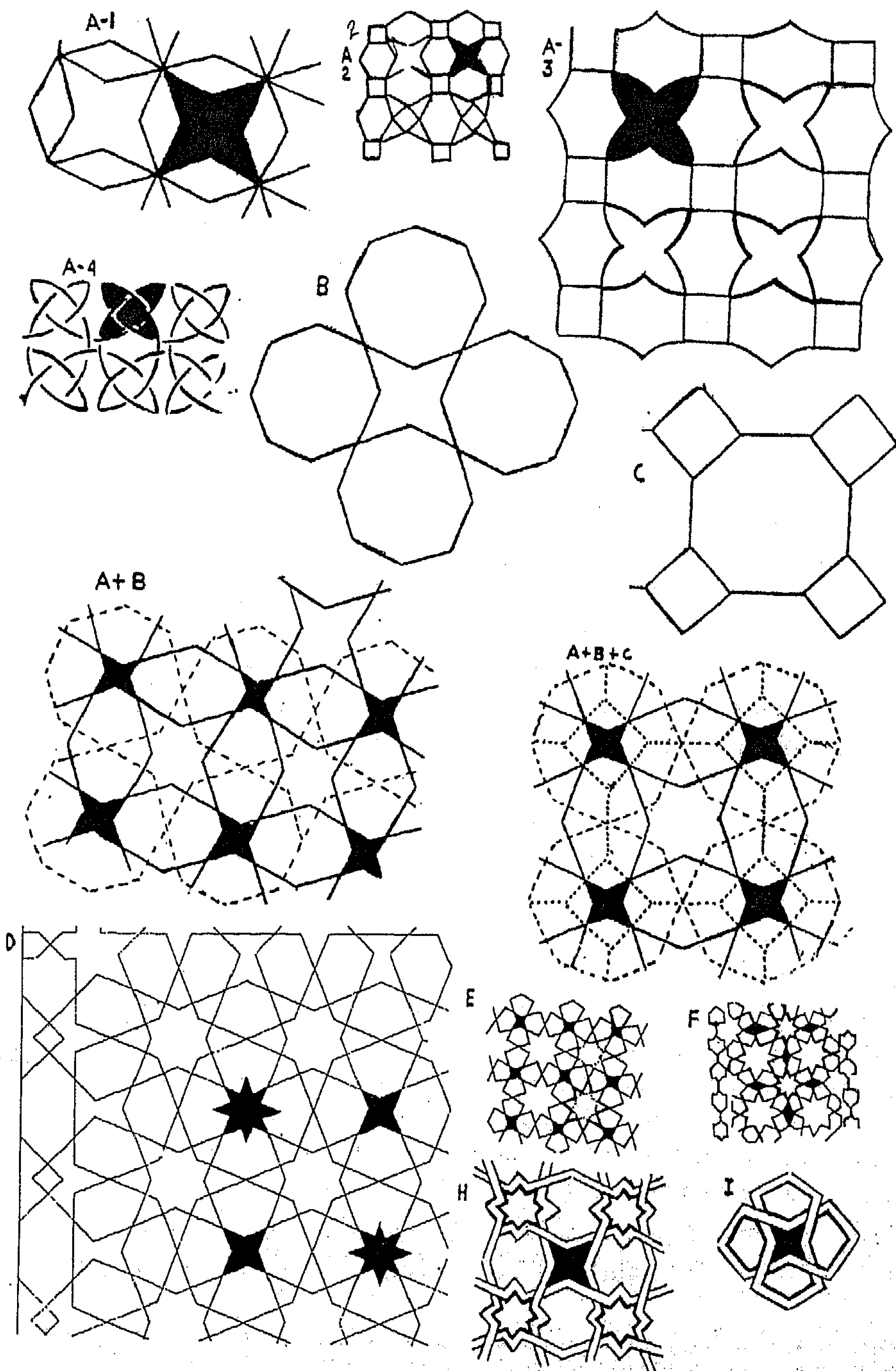
كما نشهد آخر تطبيقات ذلك النمط على الزلّيج الإسبانى خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

15-التشبيكة ذات الثمانية:

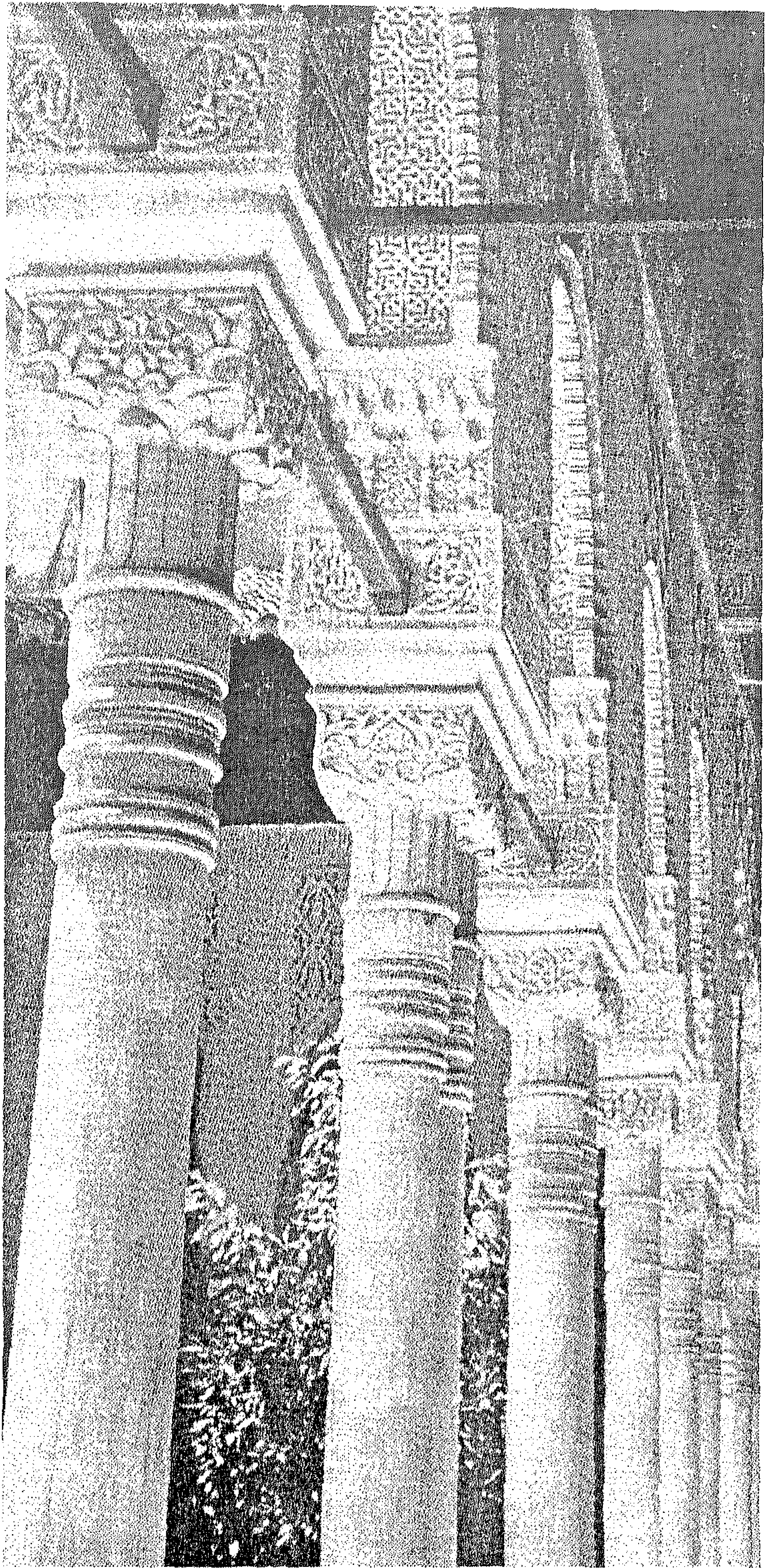
(النظام : شبكة من الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف والتشبيكات ذات الأربعة أو علامة الضرب [لوحة م. 57]).

يعتبر التكوين الذى أمامنا من أكثر التكوينات عبقرية فى الفن الغرناطى ، فنراه عنصرا زخرفيا فى واحد من الوزرات المزججة فى "حجرة سانتو دو منجودى غرناطة"، كما نراه وقد ابتعد بشكل واضح عن التشبيكات ذات الثمانية التى تناولناها بالدرس حتى الآن وهذا يرجع إلى أن الأنظمة والتقنيات التى استخدمها الفنانون فى الأندلس من أجل التوصّل إلى هذه التشبيكات أدت إلى تقنيات جديدة ظهرت فى غرناطة ثم أخذت تفرض نفسها شيئا فشيئا على المدينة حتى بلغت أقصى ذروتها فى قصر الحمراء خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر .

وهذه التقنيات الجديدة عبارة عن رسم خطين متوازيين فوق كل واحد من الخطوط التى تشكل الأنماط الأساسية ذات الأصول الكلاسيكية أو ترجع إلى عصر الخلافة، وبالنسبة للتكوين الغرناطى الذى نحن بصدده فإن النمط الأساسى يمكن أن يكون الرسم المُرْفق والمكوّن من أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف وتشبيكات من أربعة ، وهو النمط الذى درسناه فى الفصل الرابع ، وقلنا أيضا أن الفن البيزنطى قد استخدمه، وكذلك الفن فى عصر الخلافة. غير أنه كان يجب أن تضاف خطوط تكميلية إلى النمط الأساسى للوزرة الغرناطية. وعندما تجتمع ثمانية خطوط سوف تنشأ الأشكال النجمية وتشبيكة من ثمانية أطراف .



لوحة مجمعة 34 تشبيكة من 8 نظام الوحدات الكلاسيكية المتراكبة.



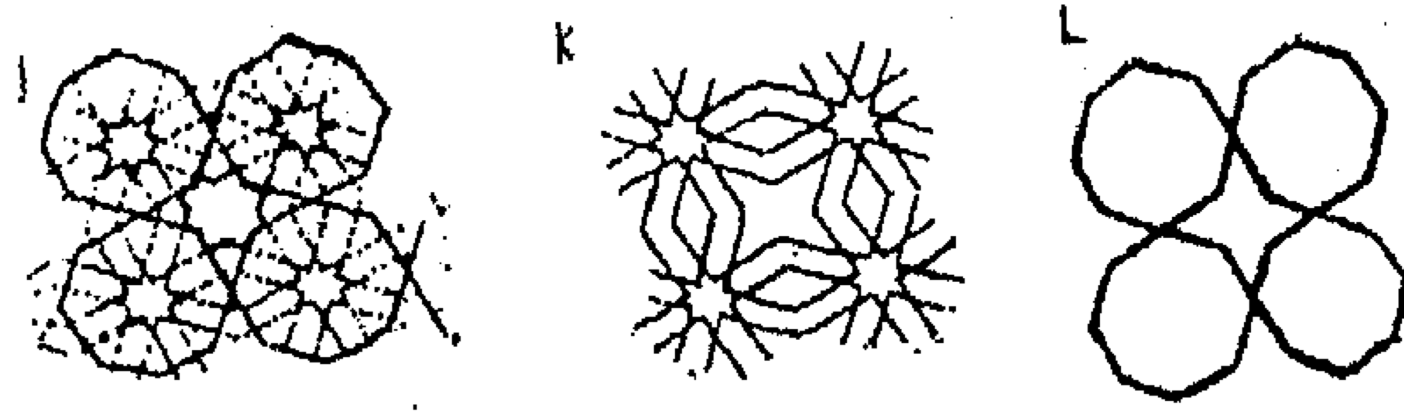
لوحة رقم 10 الأعمدة في بهو السباع - الحمراء.

عندما نتأمل هذه الصورة نتساءل عن الطرق التي سار فيها الفنان ليصل إلى ذلك الإبداع.

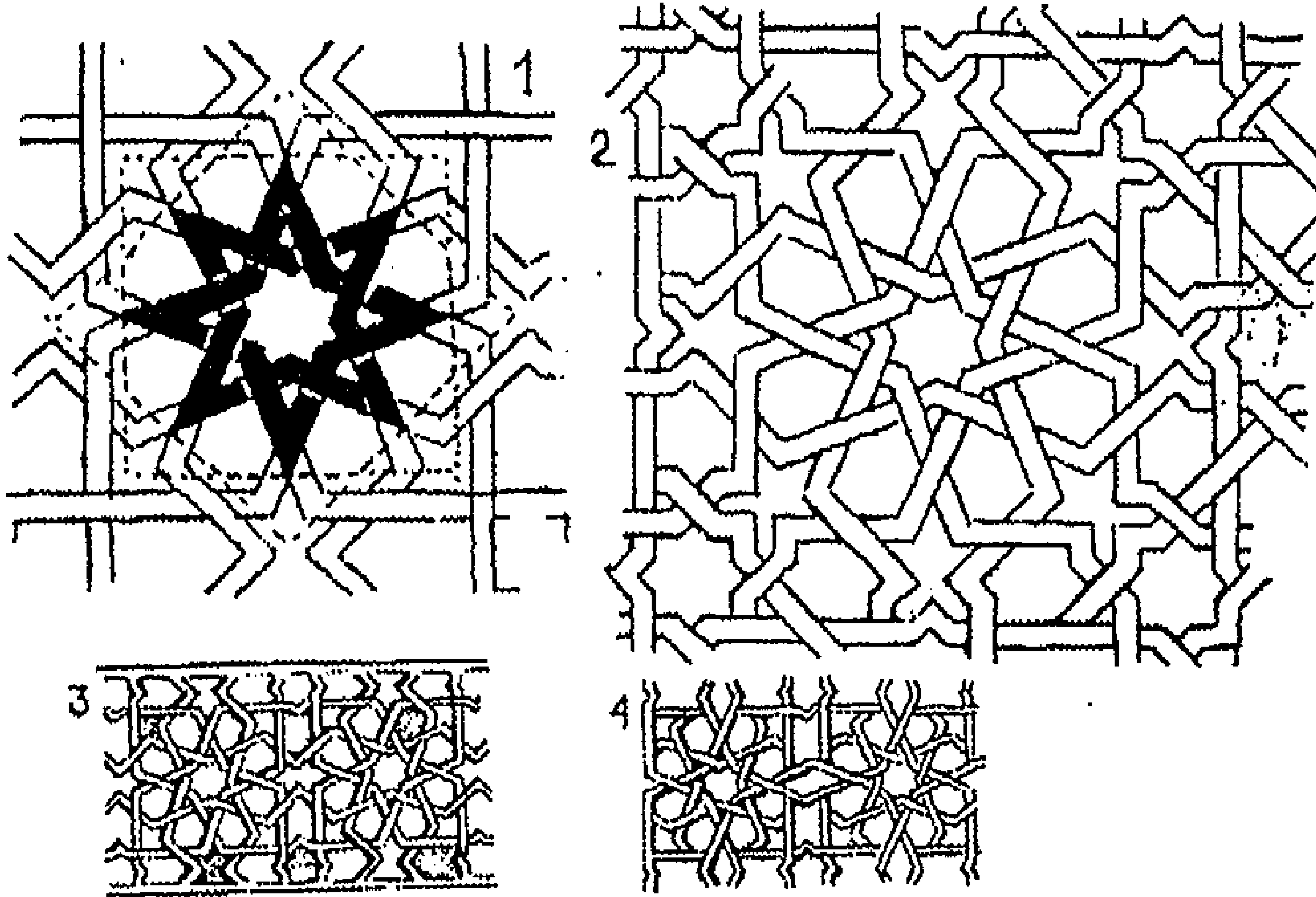
نجد أن التاج الروماني أو الموروث عن الخلافة القرطبية كانت له -قبل إعمال اليد فيه- نفس الملامح الكائنة في قصر الحمراء: أسطواني القاعدة ومكعبها Paralepipedo في الأعلى، وقد أضافت كل من العمارة البيزنطية والخلافية حلية متموجة وسواء كانت حلية معماريةNacela محدبة أو منحنية وذلك حسبما نرى في الحليات المتموجة لهذه الأعمدة.

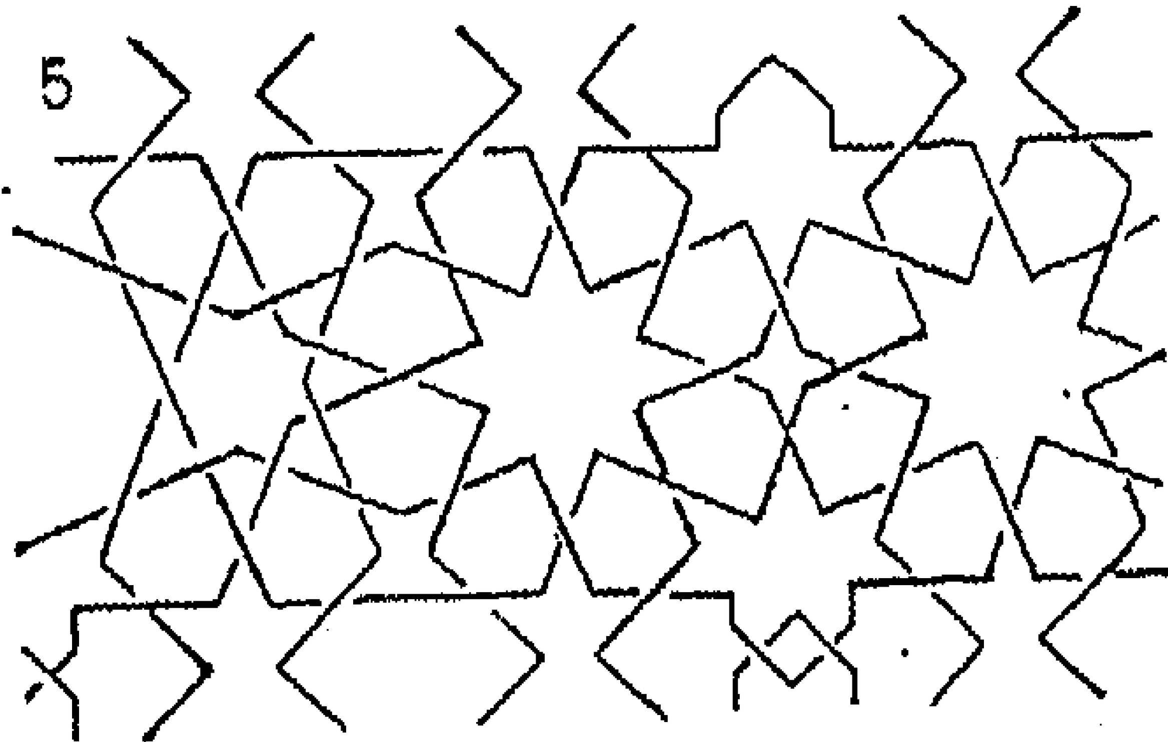
وإذا ما كان أي نوع من التشبيكات يقوم على وحدات أساسية كلاسيكية فإن كل تاج أندلسي ابتداء من عصر الخلافة يقوم على ما هو كلاسيكي أي أن الاستلهام أو التفخيم والإعلاء من شأن الروح الفنية الأندلسية سوف يسيران على الإيقاع الكلاسيكي ومن هنا استمرار الورقة المنقوشة والمنحنيات أو الخطوط المستقيمة في أي زخرفة سواء نباتية أم هندسية.

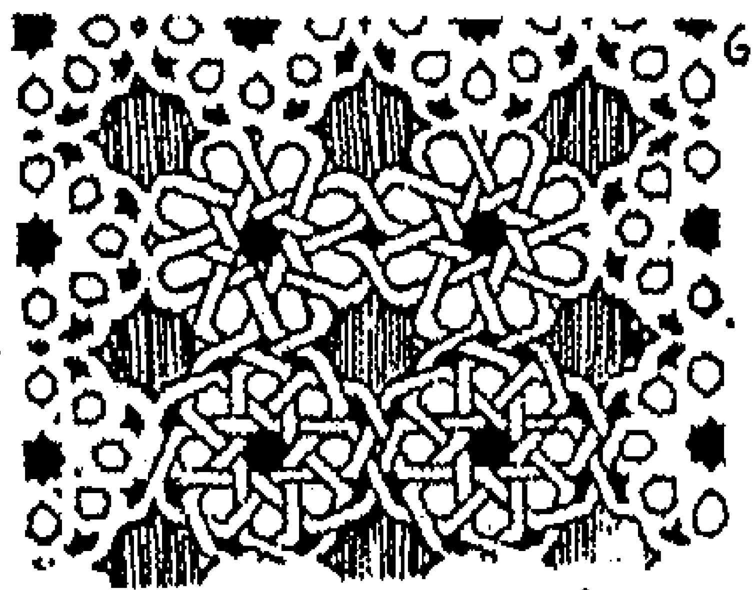
كما أن الطوق يتضاعف ويسهم في الزخرفة القائمة دون الخروج عن بدن العمود وهذا هو المتبع كلاسيكيا، أما العقود النصف دائرة فعليها زخارف هندسية ونباتية رفيعة، إننا لم نعهد قبل ذلك في الآثار الإسلامية في المغرب هذا الجمع والحشد الهائل من الزخارف على الجدران والحوامل والأرضيات، وهذا الذي يراه دارسو الفنون القديمة كنوع من تجميد التراث الكلاسيكي ما هو إلا إضفاء السمة الإسلامية على الفن القديم وعلى أيدي الفنانين المسلمين، وهذه ظاهرة تتطلب المهارة والفكر الخلاق.



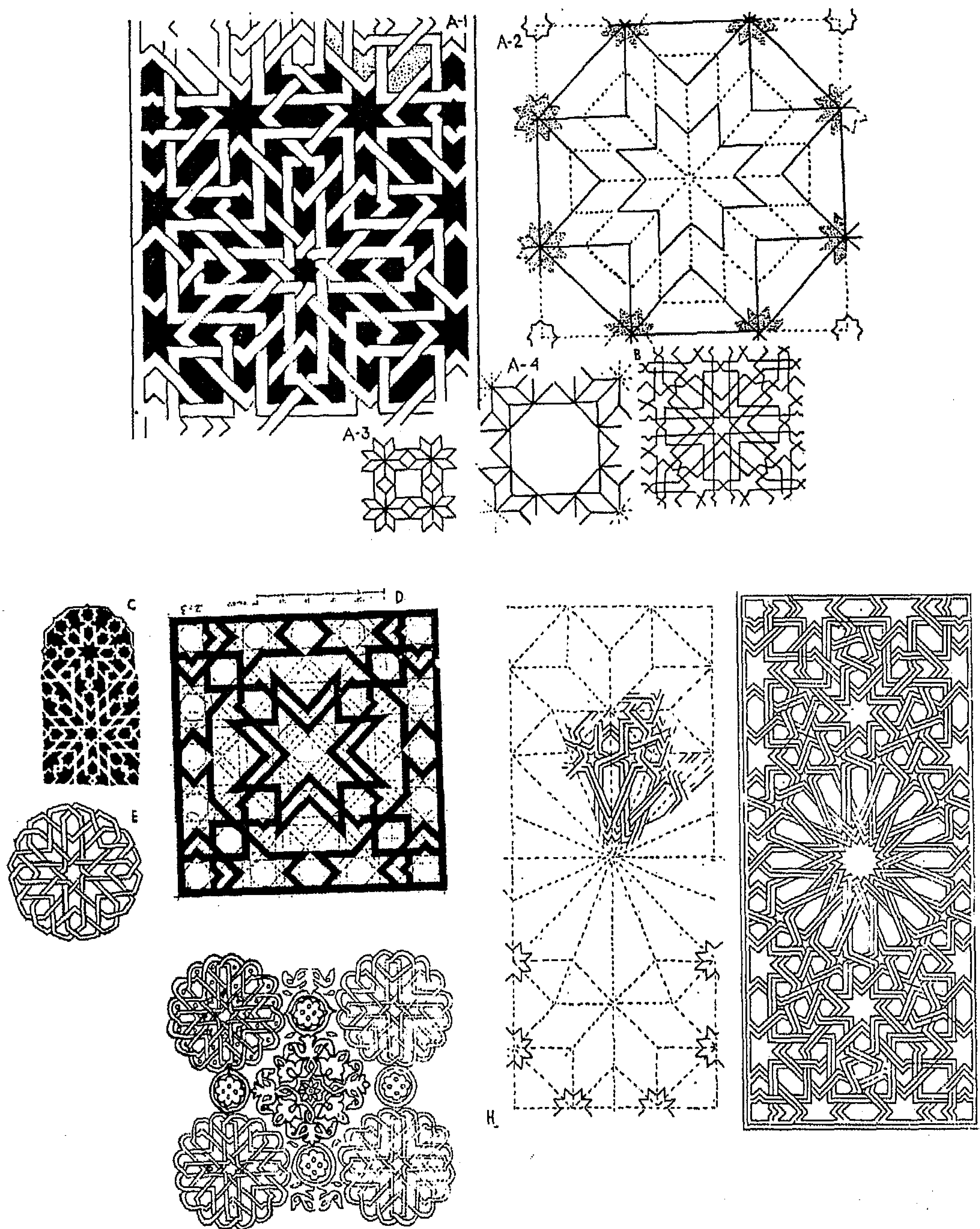
لوحة مجمعة 35 تشبيكة من 8 – النظام: وحدات كلاسيكية متراكبة.



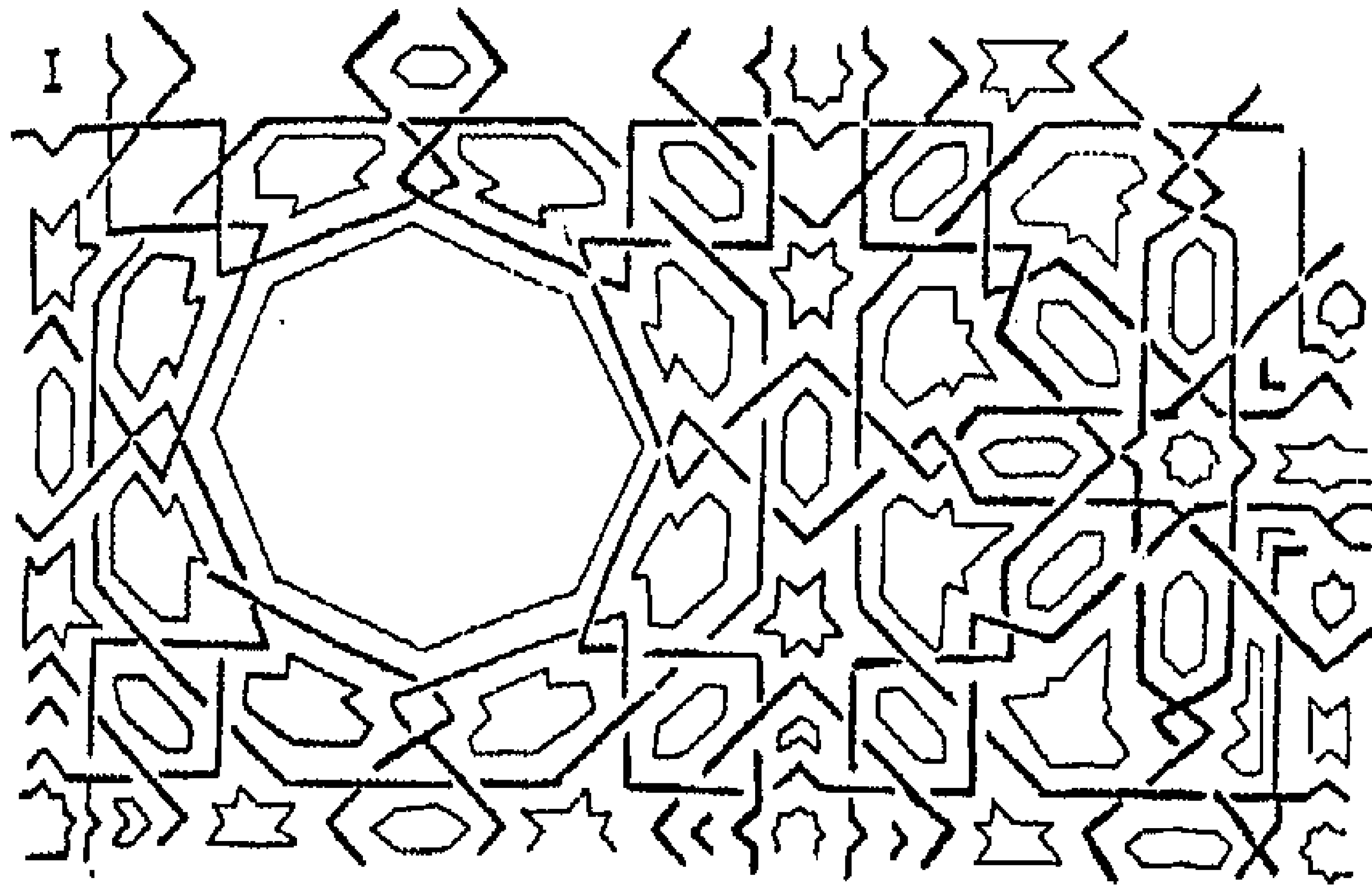


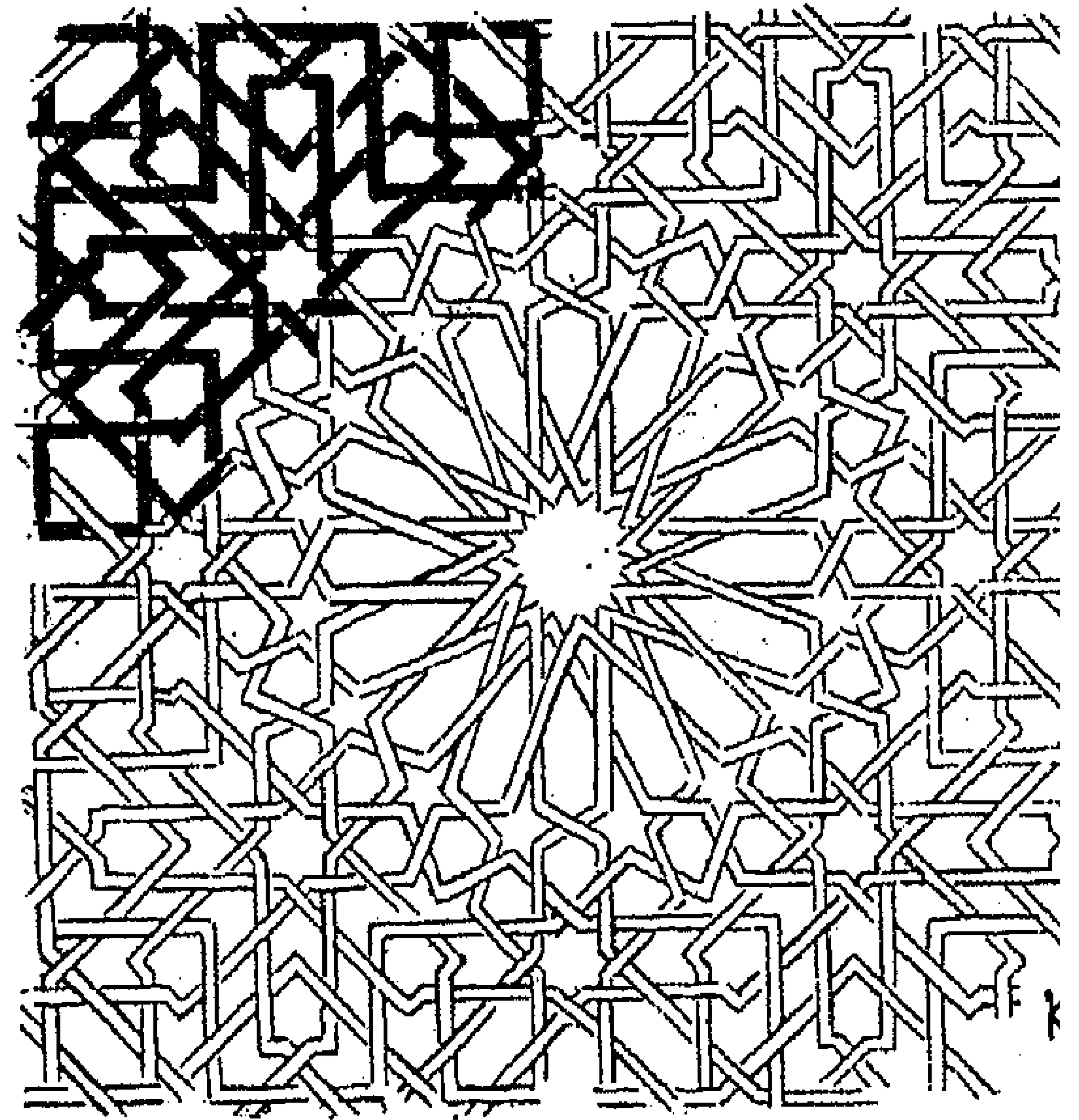


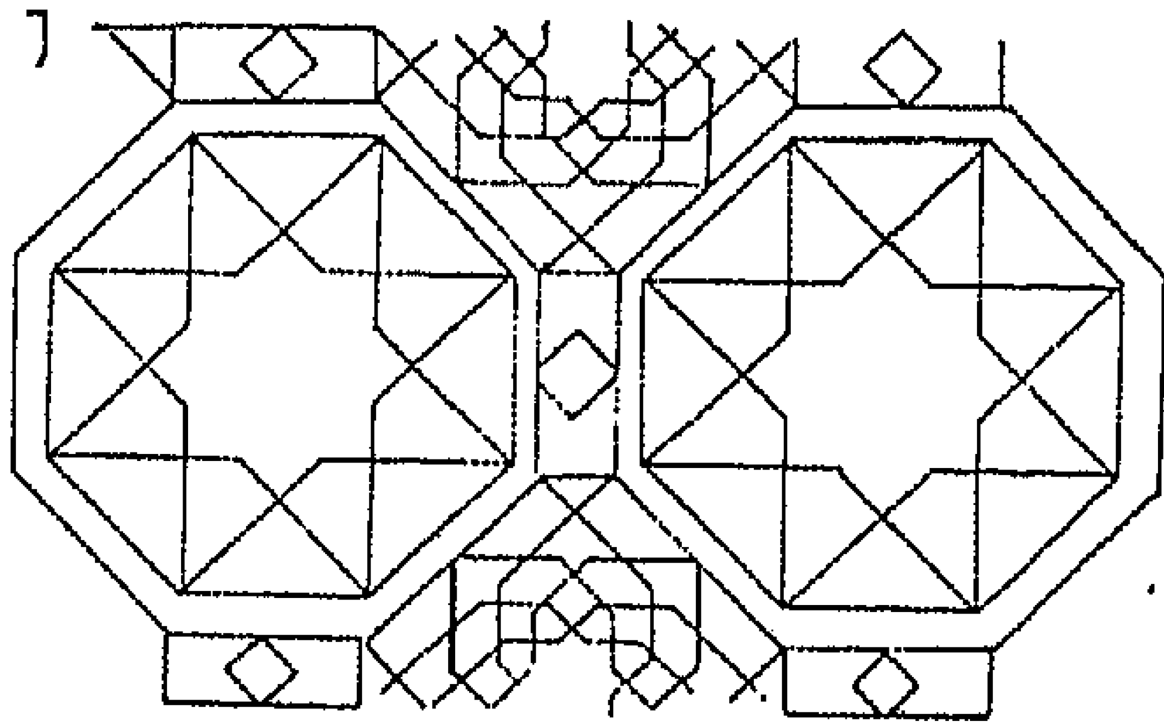
لوحة مجمعة 36 تشبيكة من 8 – النظام:
القباب الأندلسية المضلعة الطريقة A.

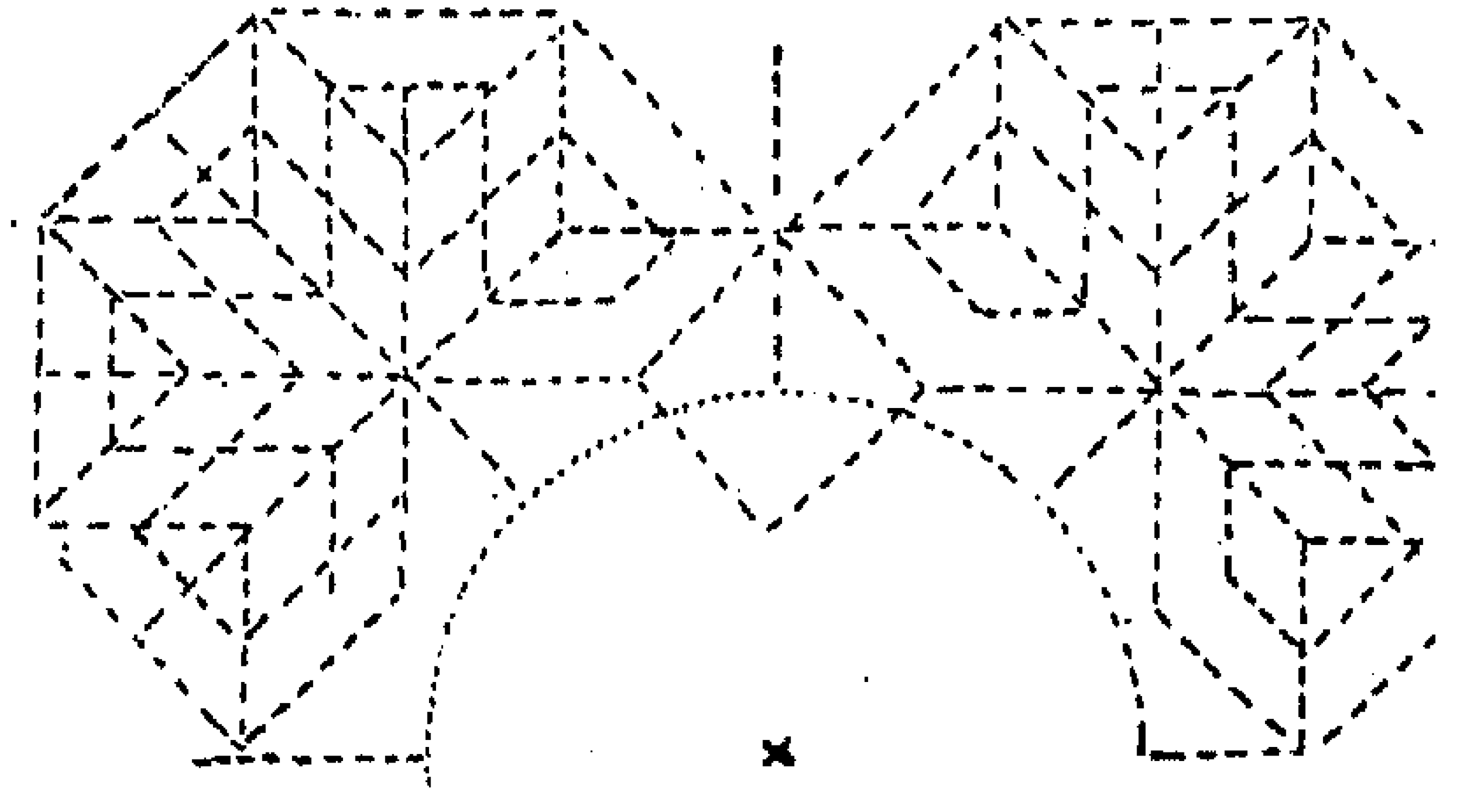


لوحة مجمعة 37 تشبيكة من 8 – النظام: القباب الأندلسية المضلعة الطريقة B.

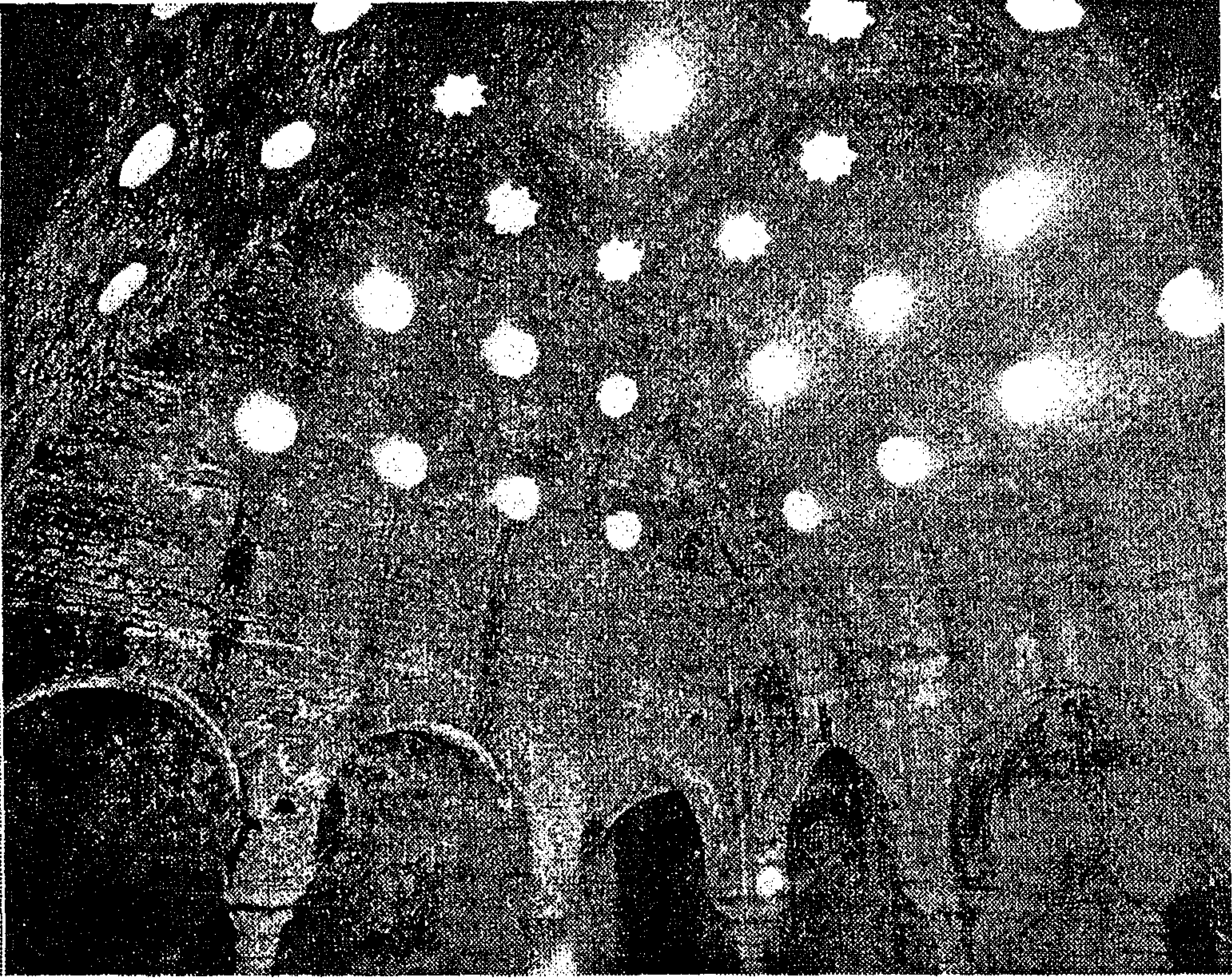






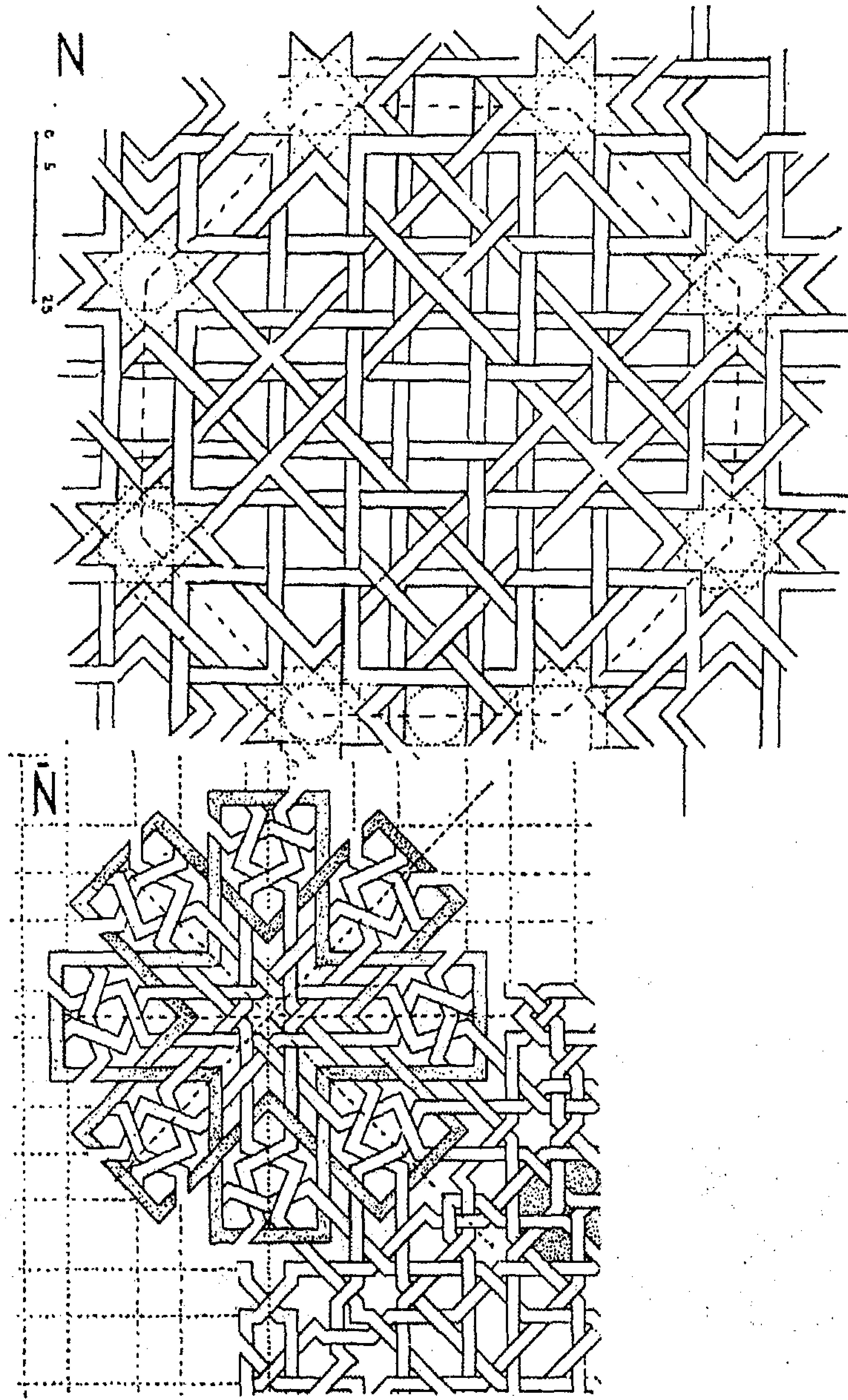


لوحة مجمعة 38 تشبيكة من 8 – النظام: القباب الأندلسية المضلعة الطريقة B.

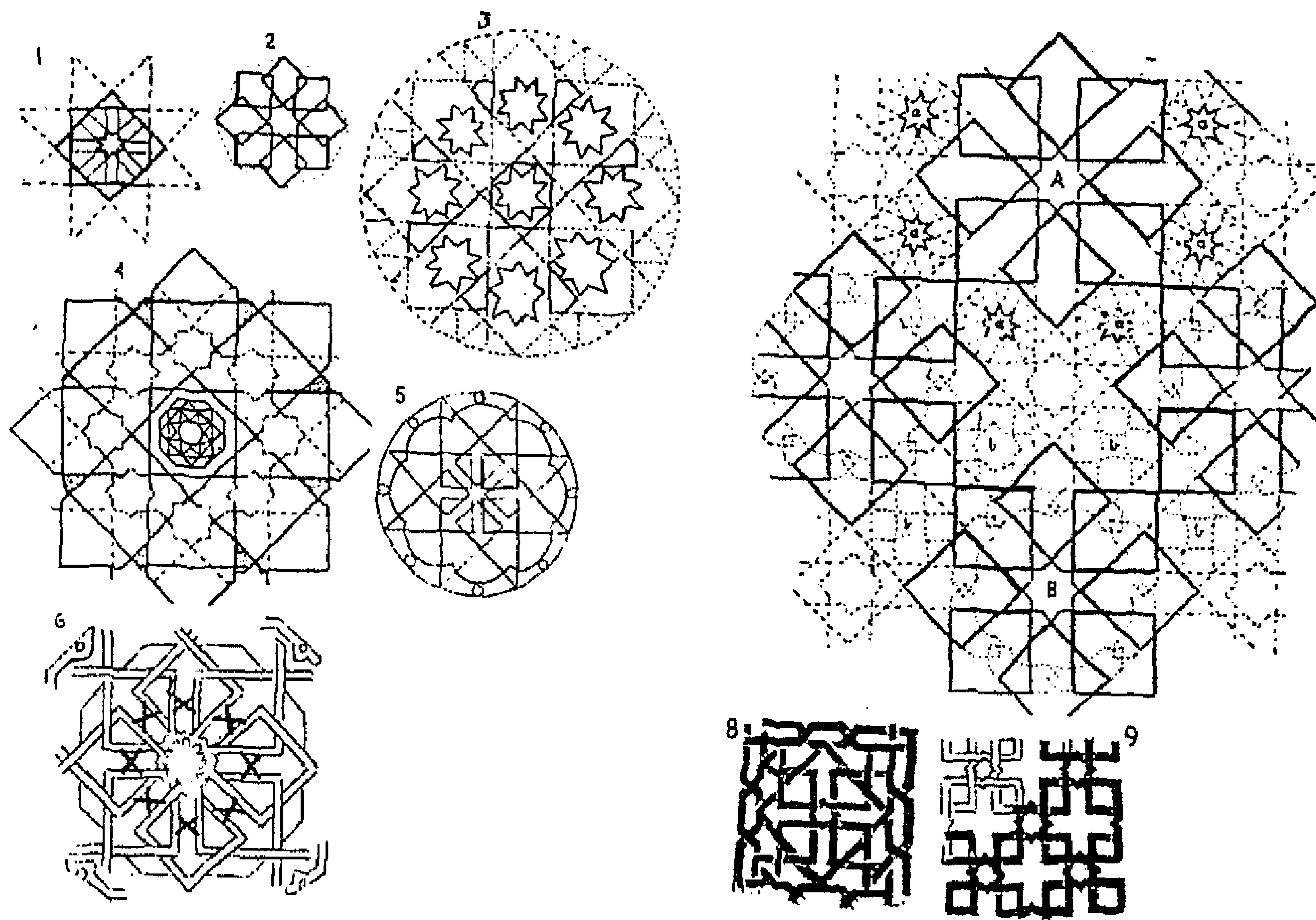


لوحة رقم 11 الحمام الملكي في الحمراء

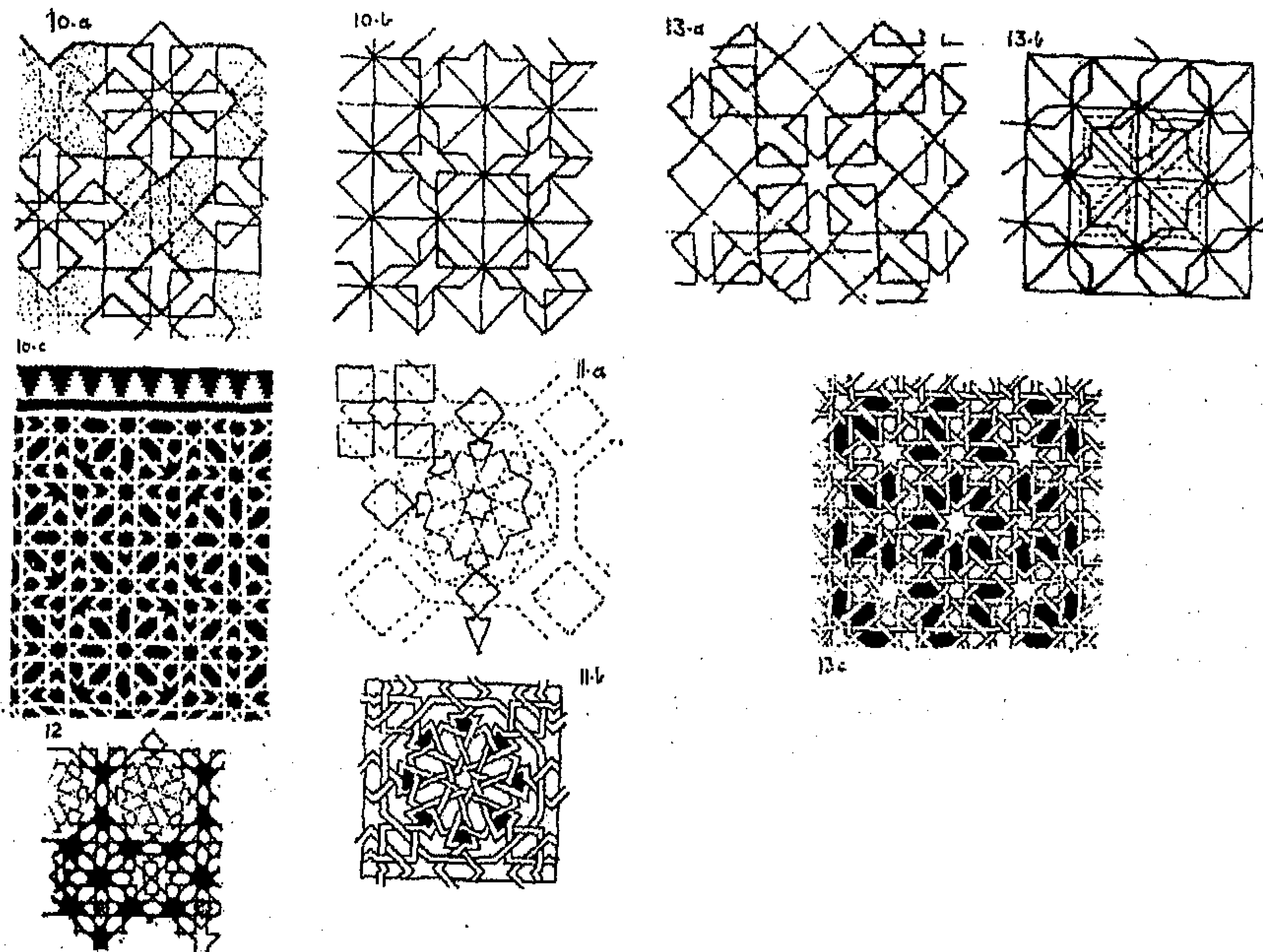
نرى الزخارف الهندسية المحفورة في قباب الحمام الخاص بمدينة الزهراء وهي عبارة عن نجوم ذات أطراف وزاوية مستقيمة في تبادل مع الفصوص، وقد انتقلت هذه العناصر إلى الكثير من قباب الحمامات خلال عصر ما بعد الخلافة، والصورة التي أمامنا هي لقبة الحمام الملكي في قصر الحمراء والذي أقيم في عهد يوسف الأول، هي قبة مشطوفة ذات نجوم من ثمانية أطراف ترافقها صفوف من المثمنات.



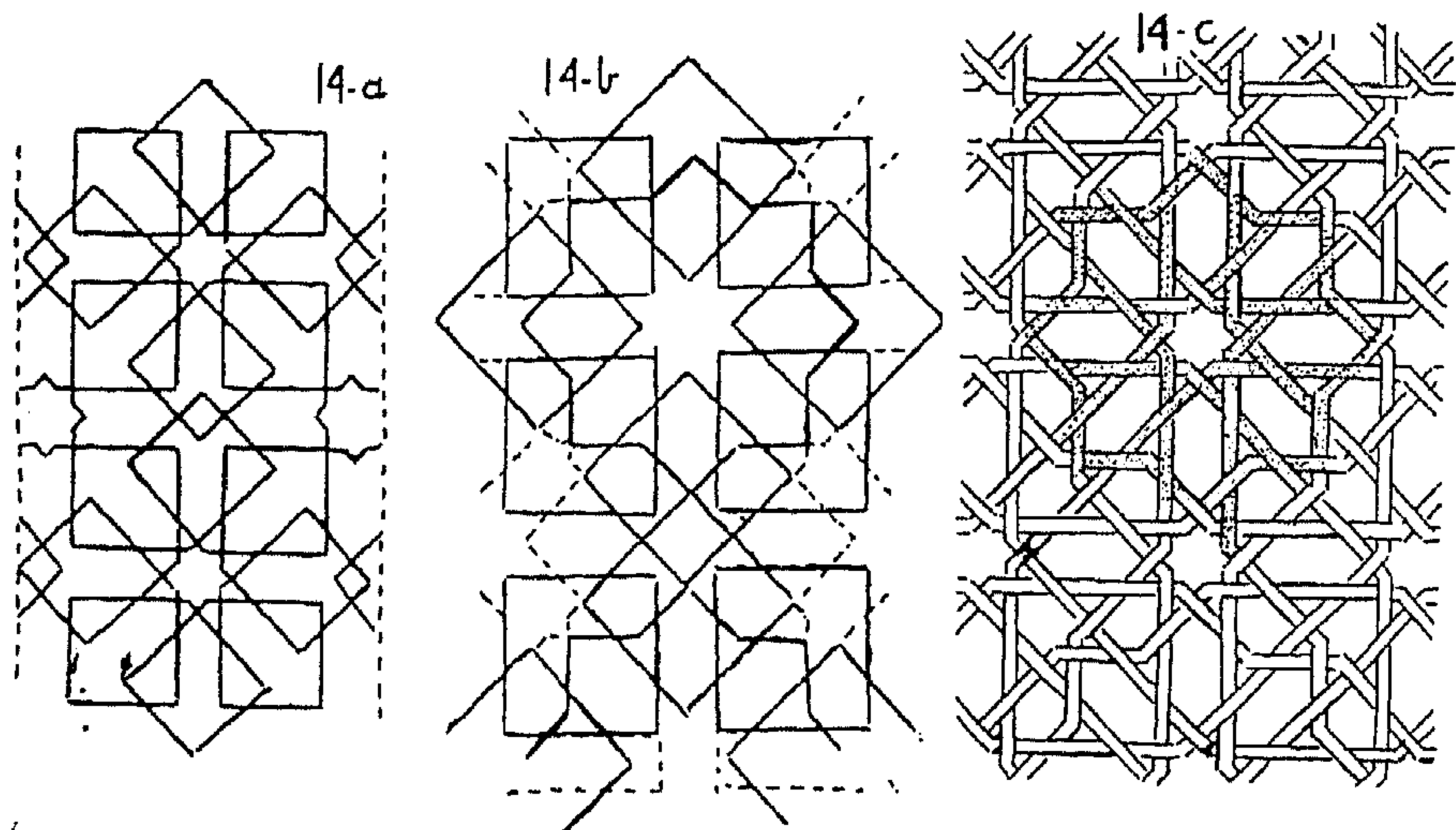
لوحة مجمعة 40 تشبيكة من 8 : القباب المضلعة في الأندلس. الطريقة C .

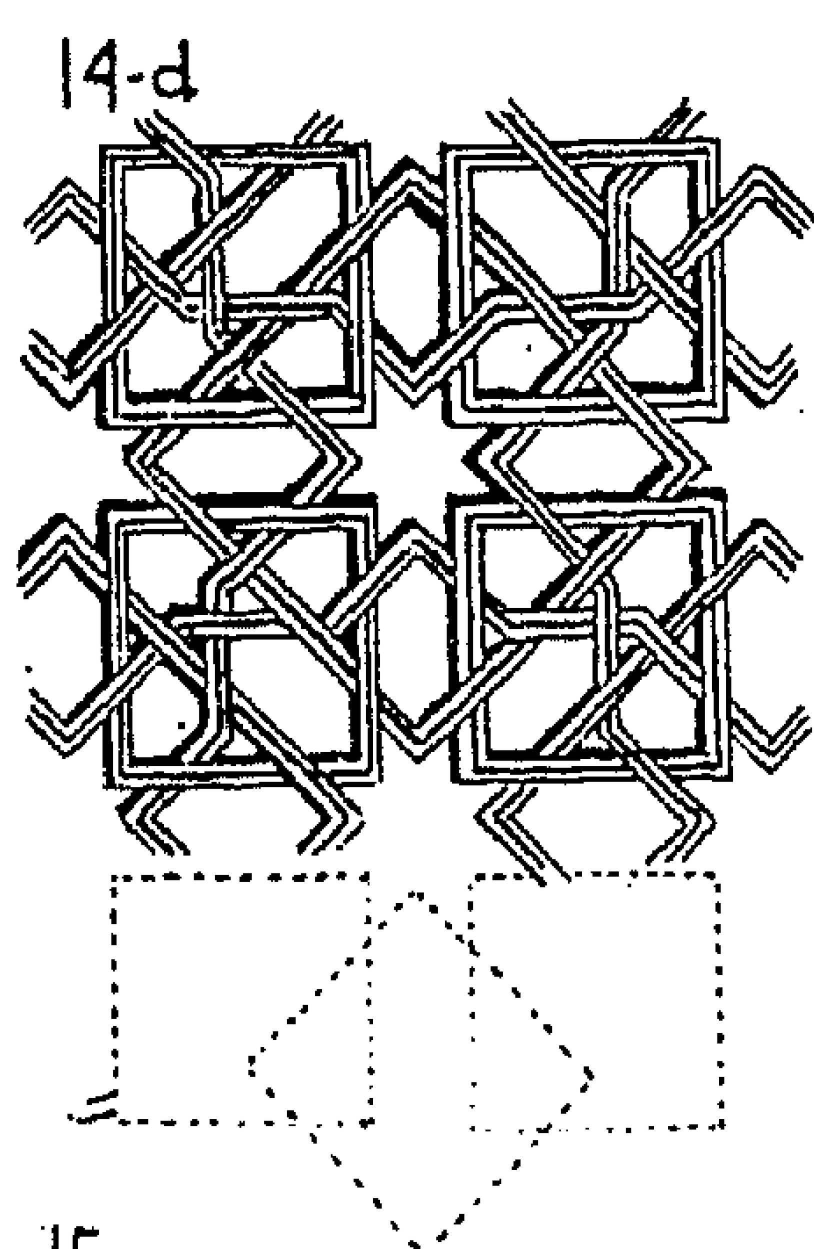


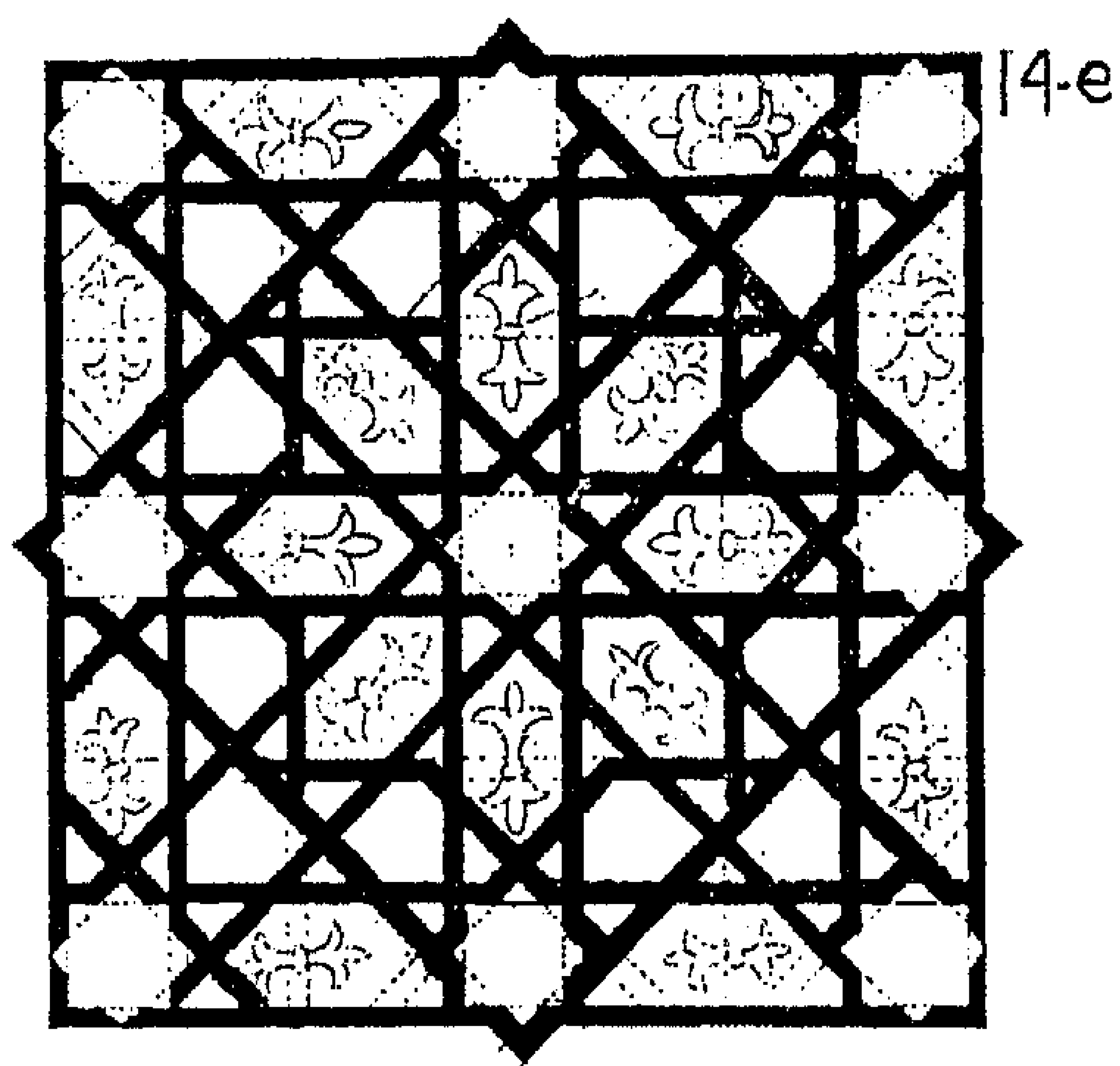
لوحة مجمعة 41 تشبيكة من 8 : القباب المضلعة في الأندلس. الطريقة C.

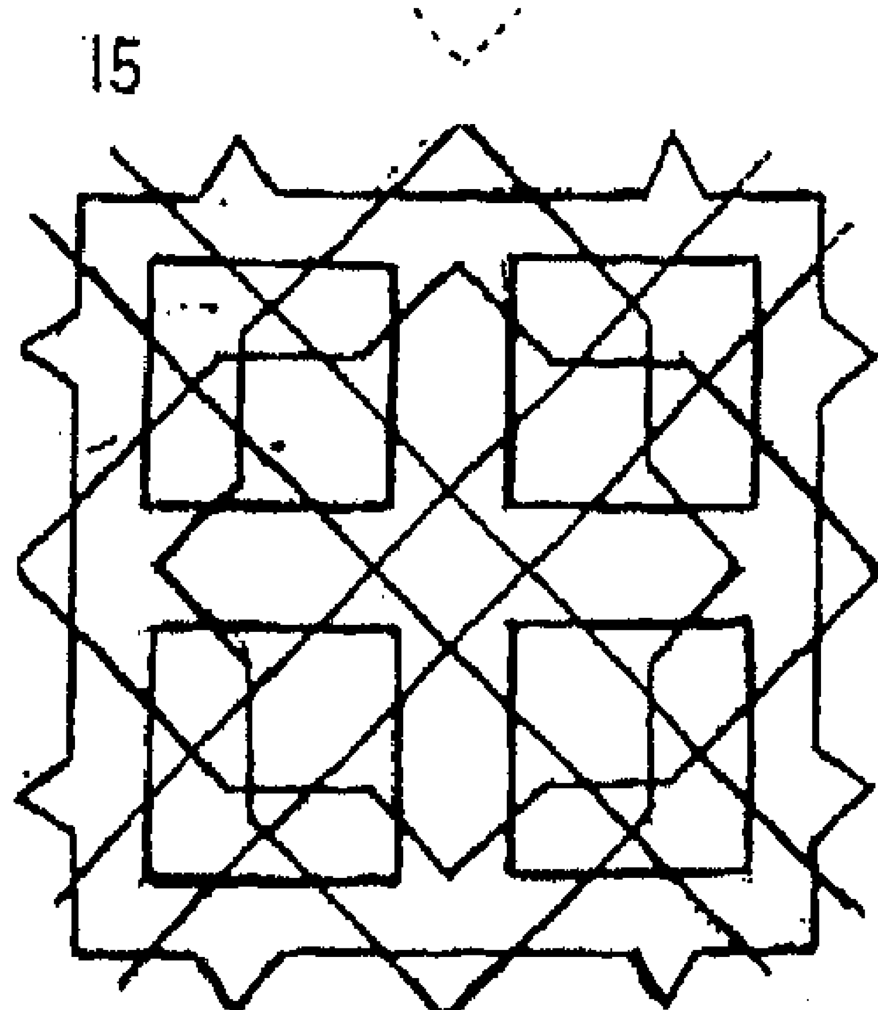


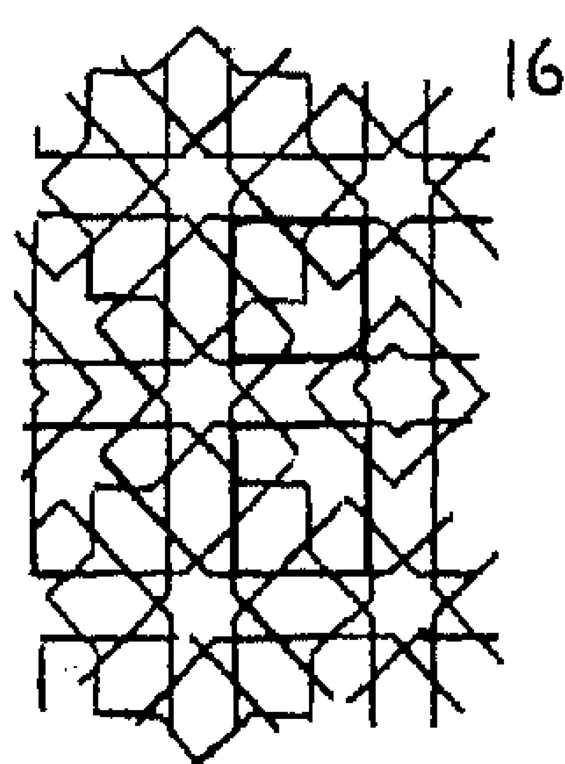
لوحة مجمعة 42 تشبيكة من 8 : القباب المضلعة في الأندلس. الطريقة C.

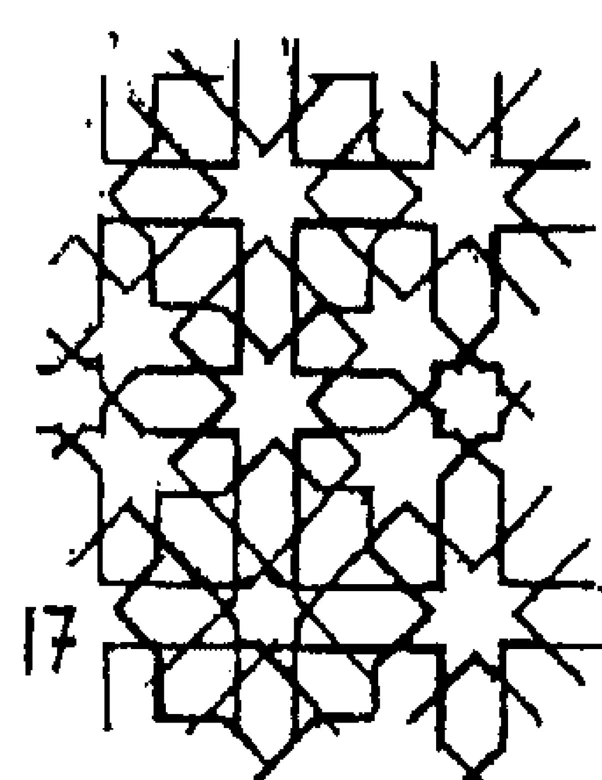




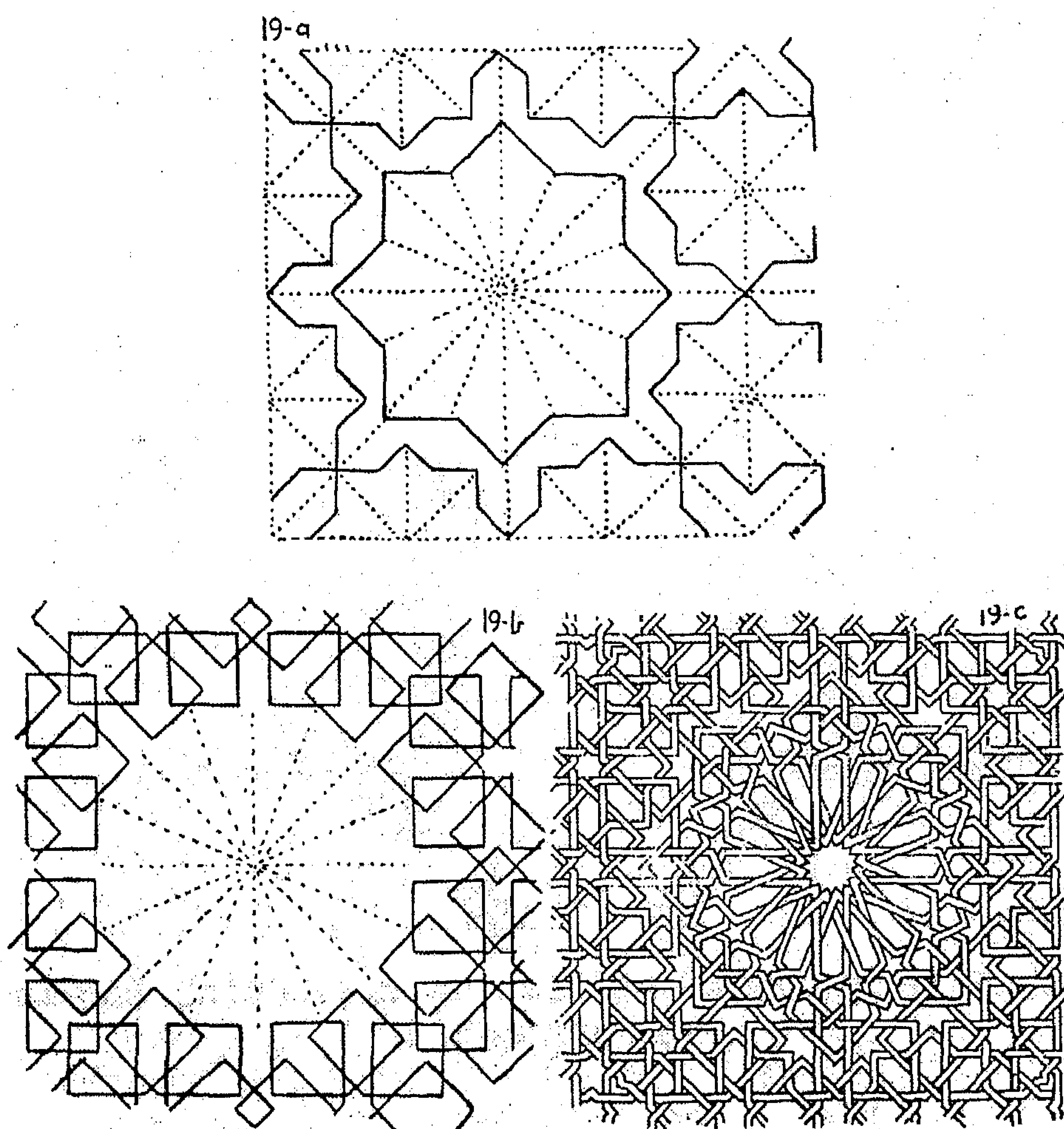




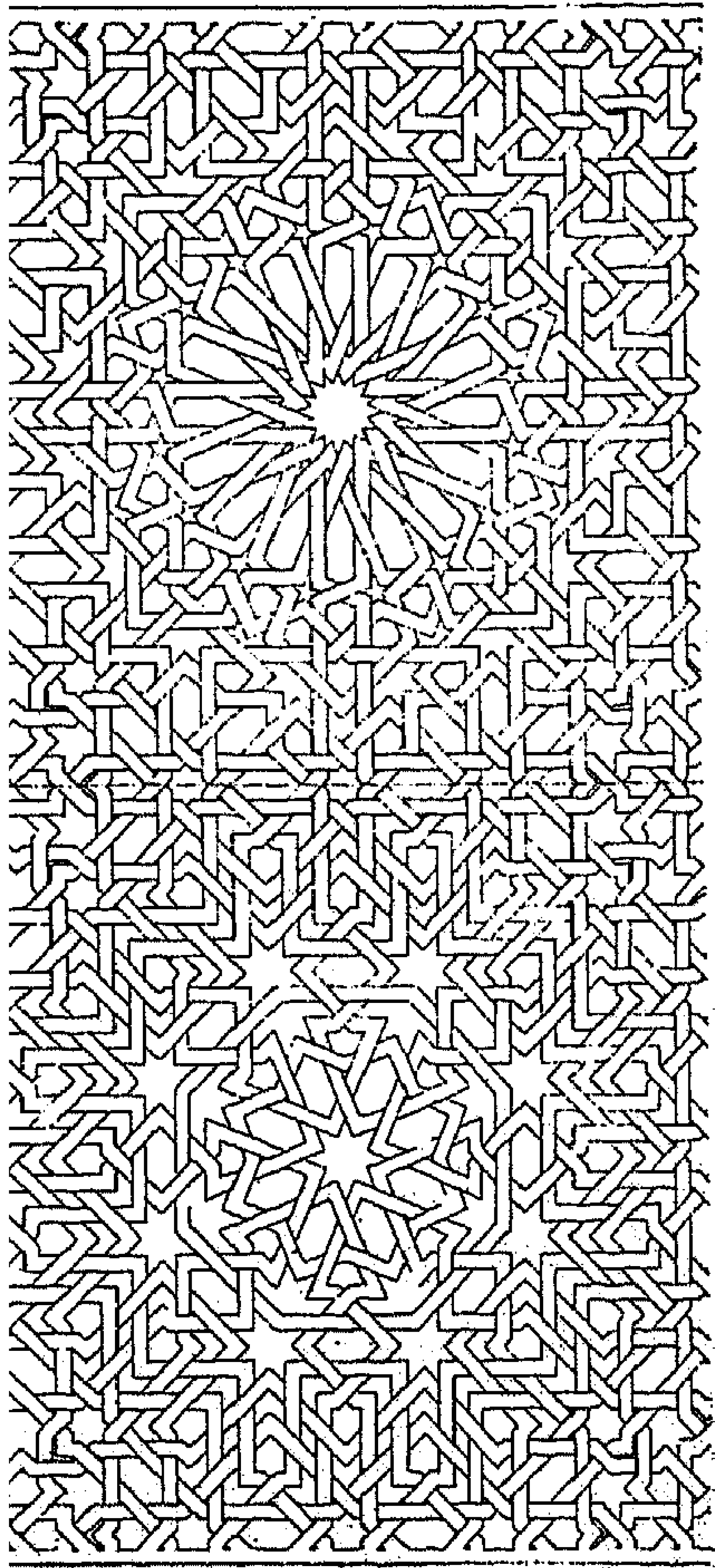




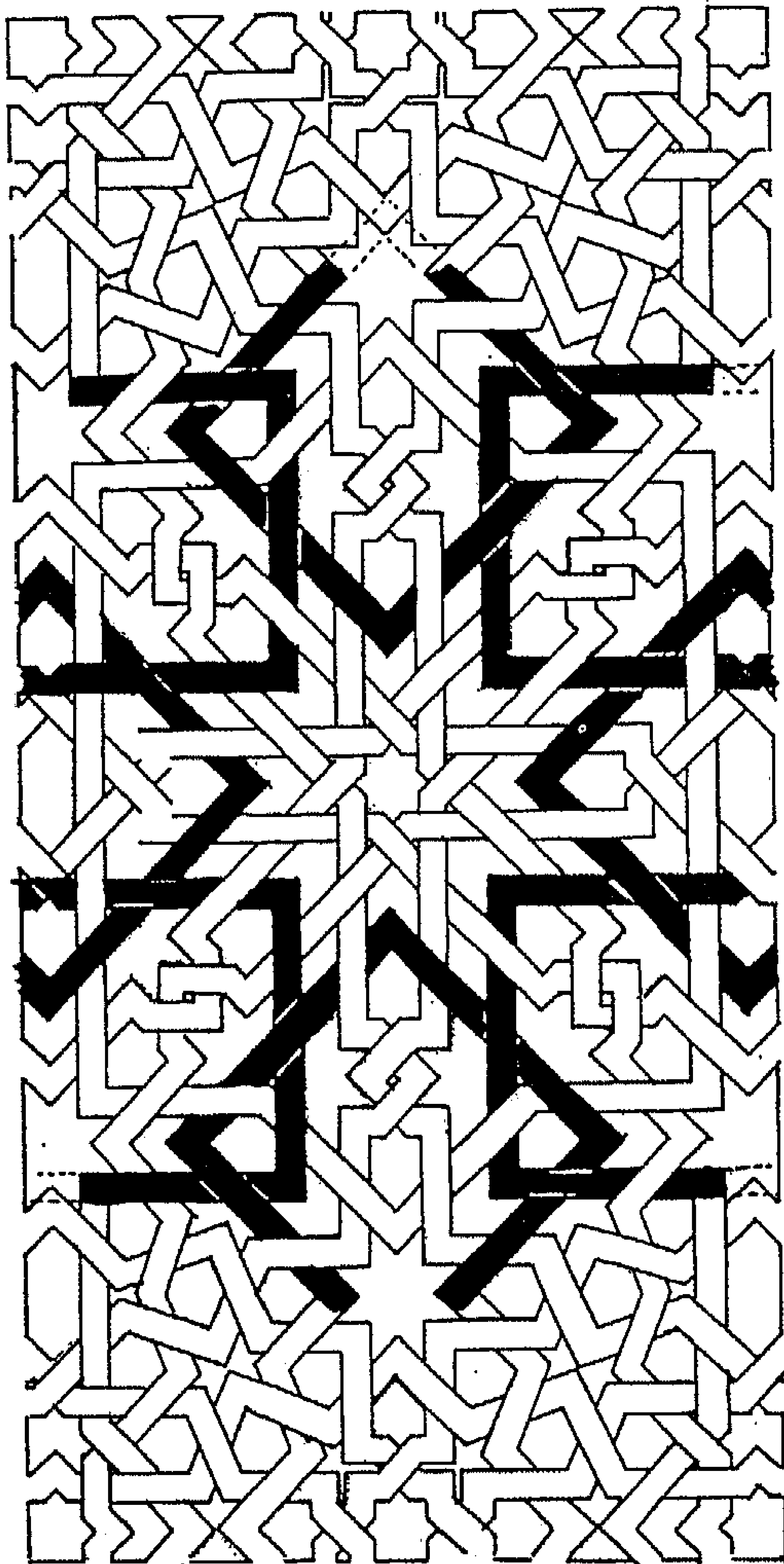
لوحة مجمعة 43 تشبيكة من 8 : القباب المضلعة في الأندلس. الطريقة C .



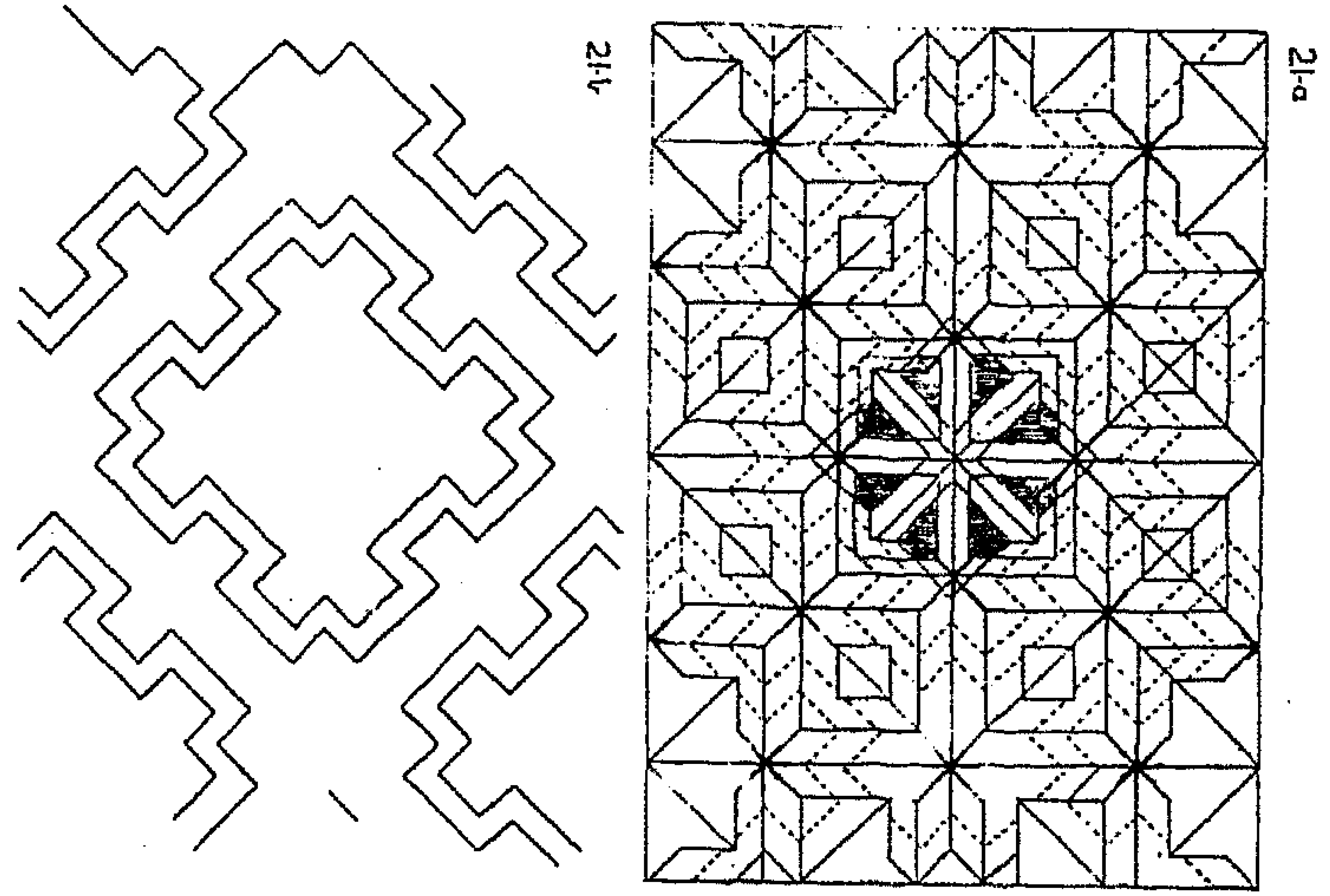
لوحة مجمعة 44 تشبيكة من 8 : حول تشبيكة من 16 النظام القباب المضلعة الطريقة C.

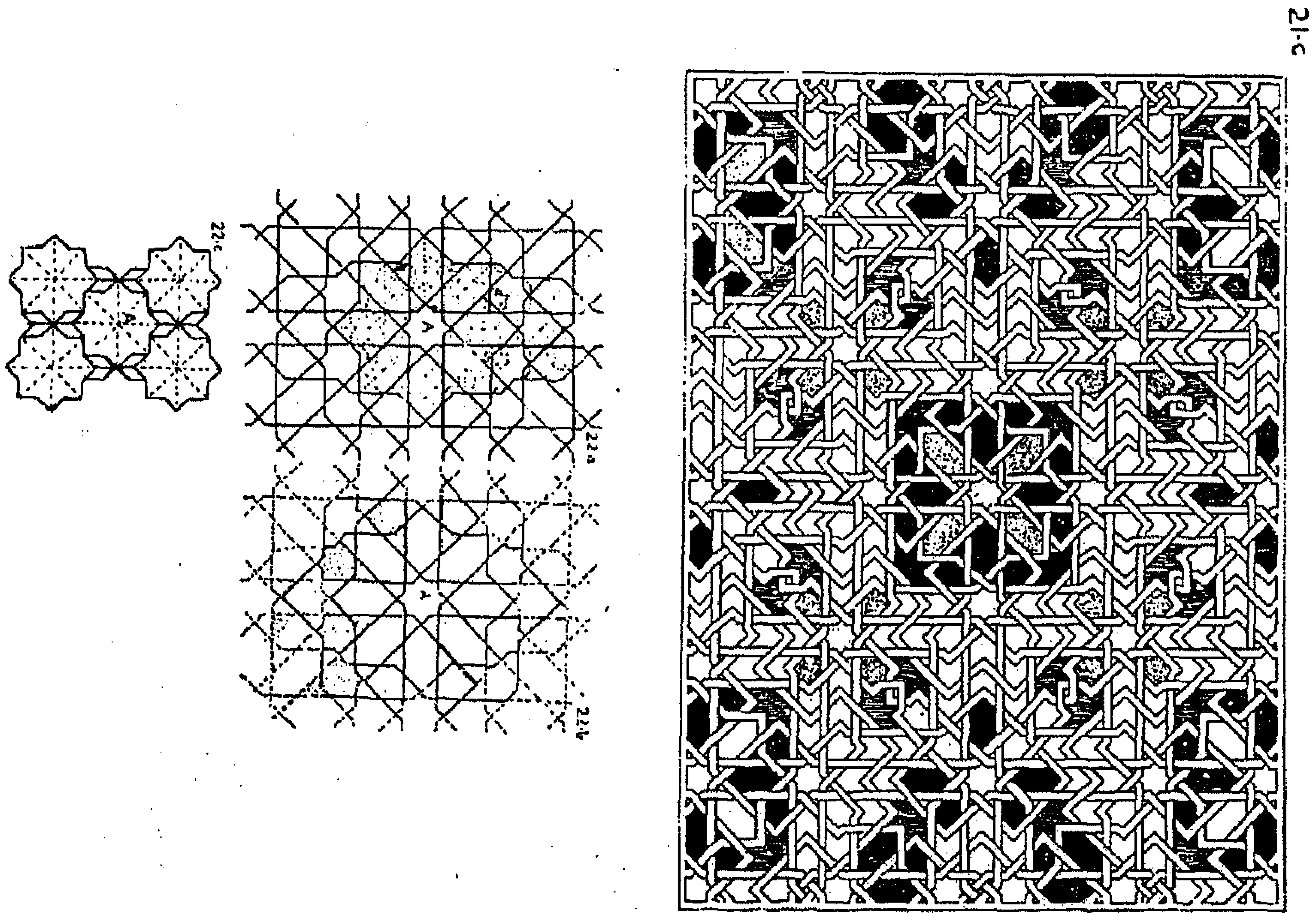


لوحة مجمعة 45 تشبيكة من 8 : النظام القباب الأندلسية . الطريقة C .

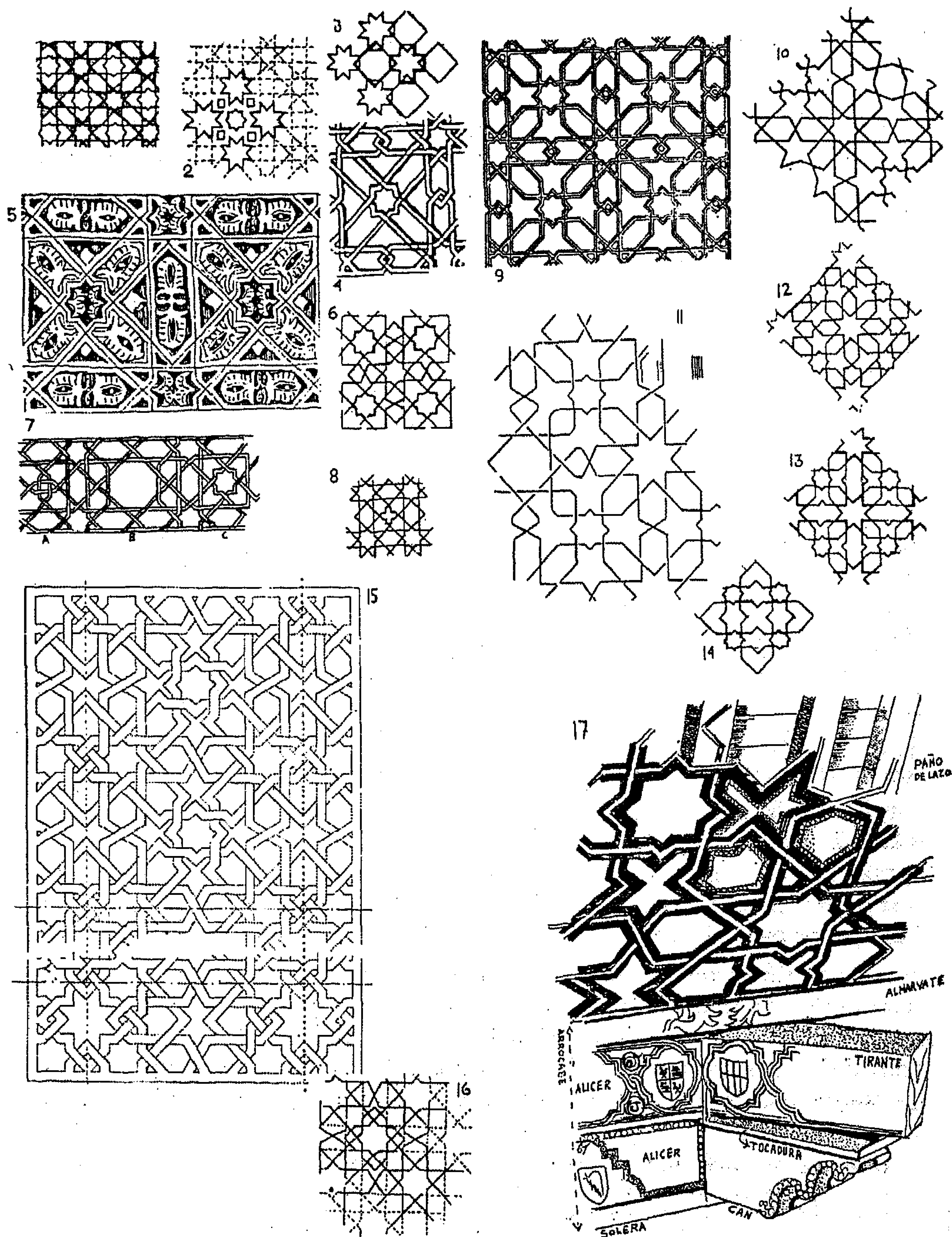


لوحة مجمعة 46 تشبيكة من 8 : النظام : القباب الأندلسية . الطريقة C .

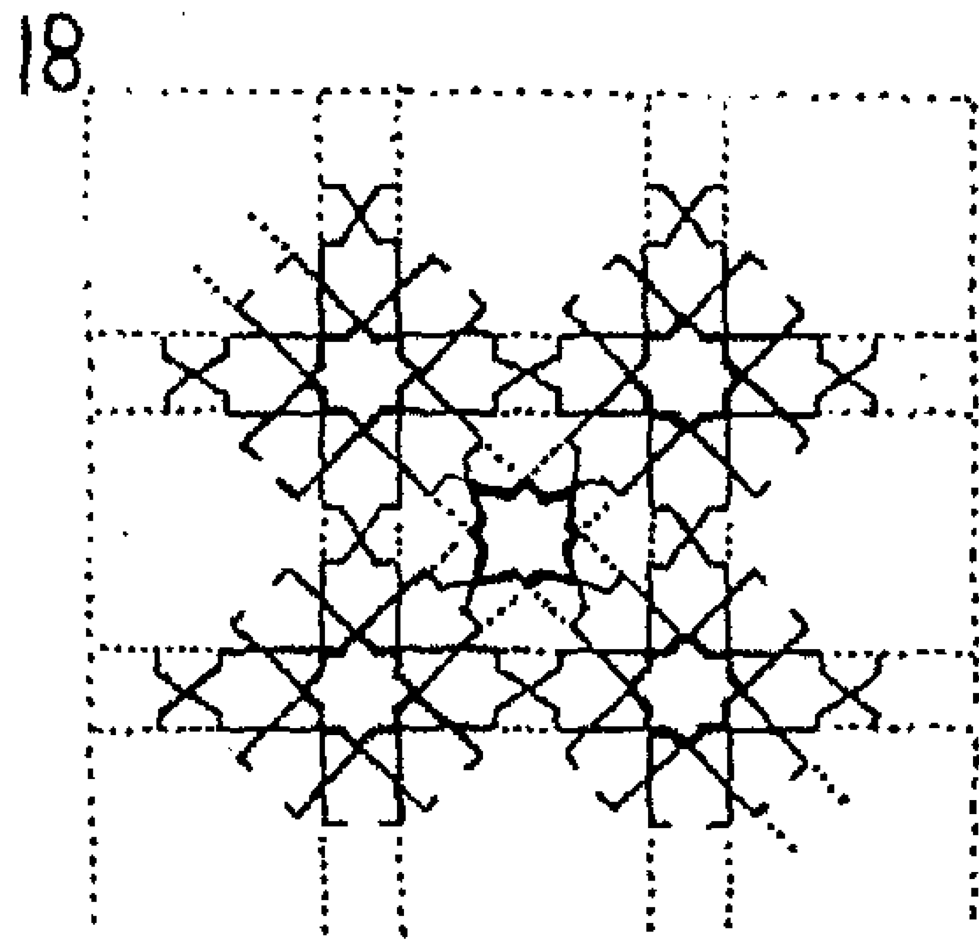


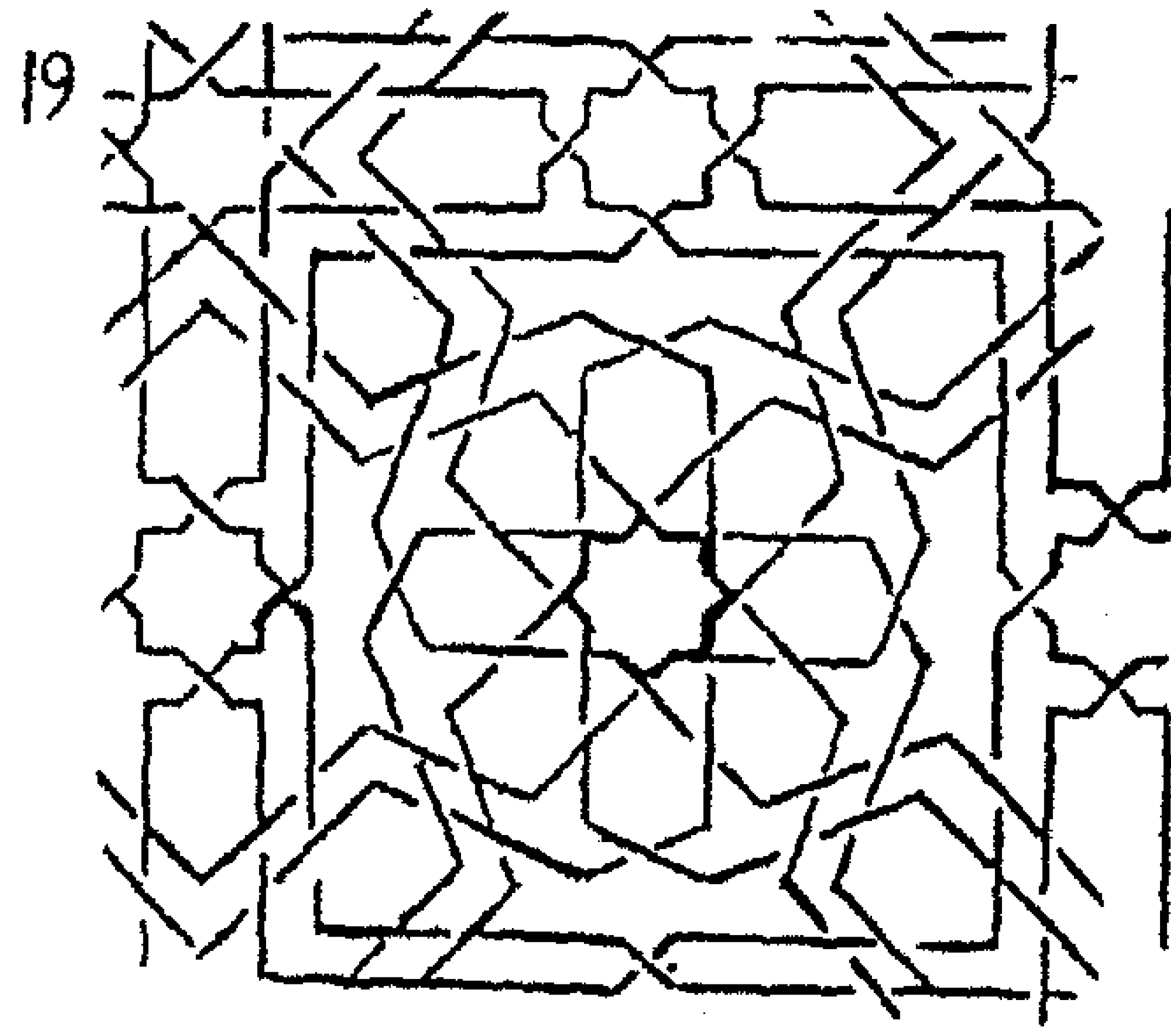


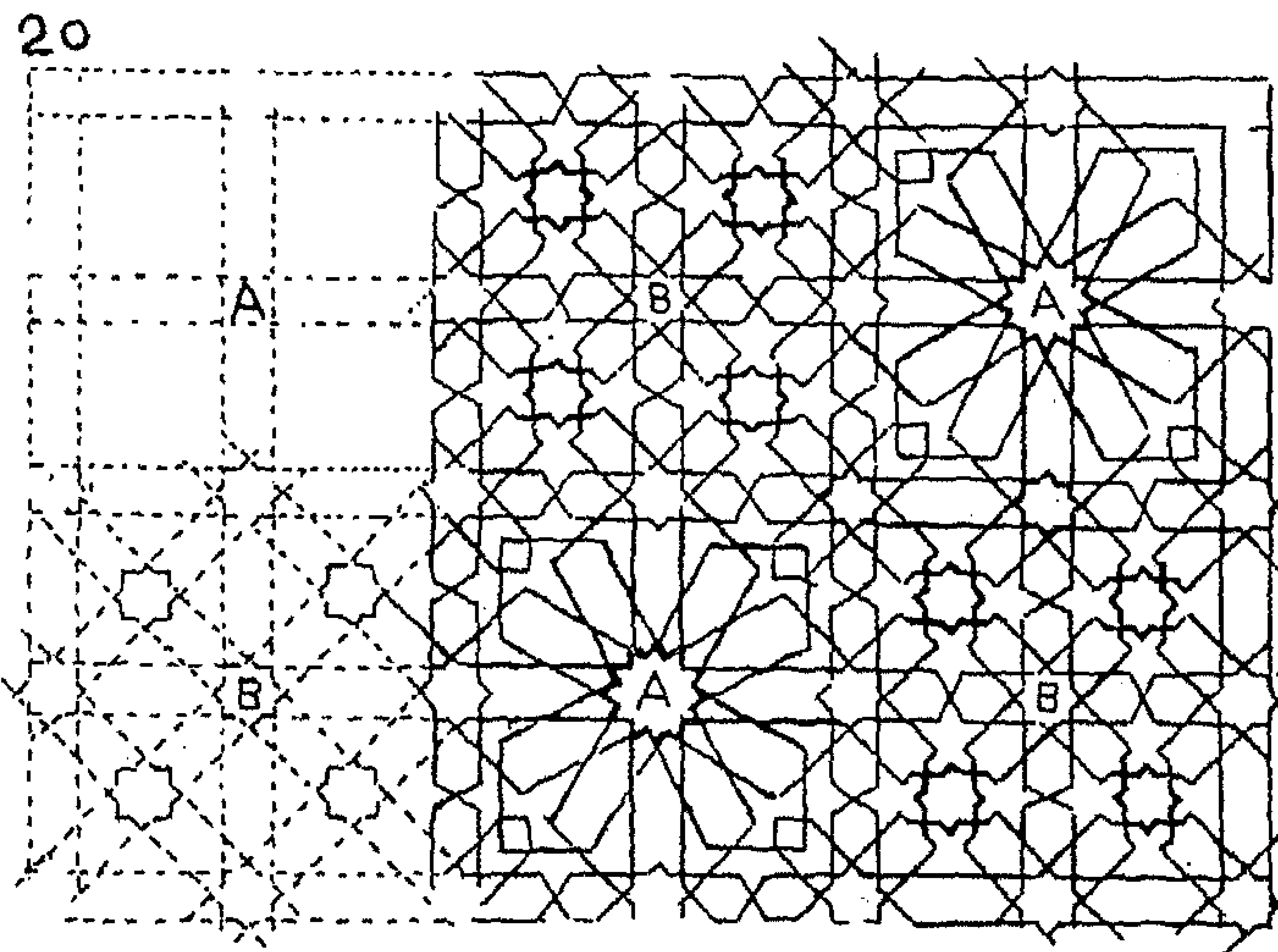
لوحة مجمعة 47 تشبيكة من 8 : النظام : القباب الأندلسية. الطريقة C.

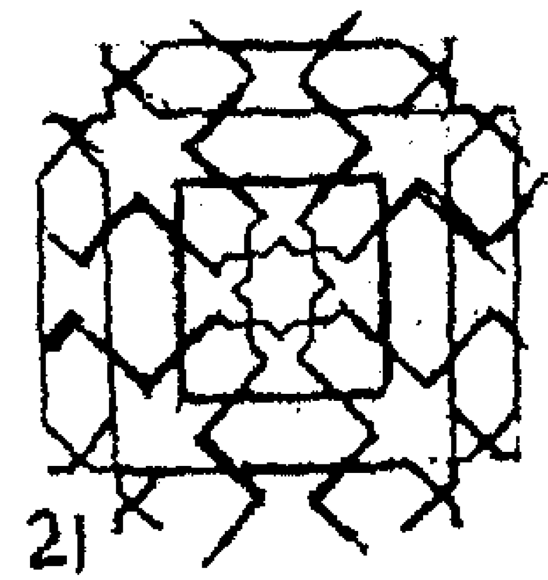


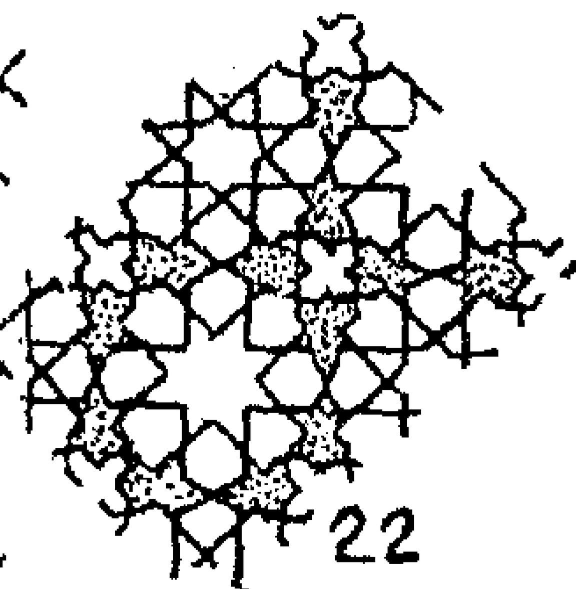
لوحة مجمعة 48 تشبيكة من 8 : النظام : الشبكة المربعة المتراكبة – الطريقةA.

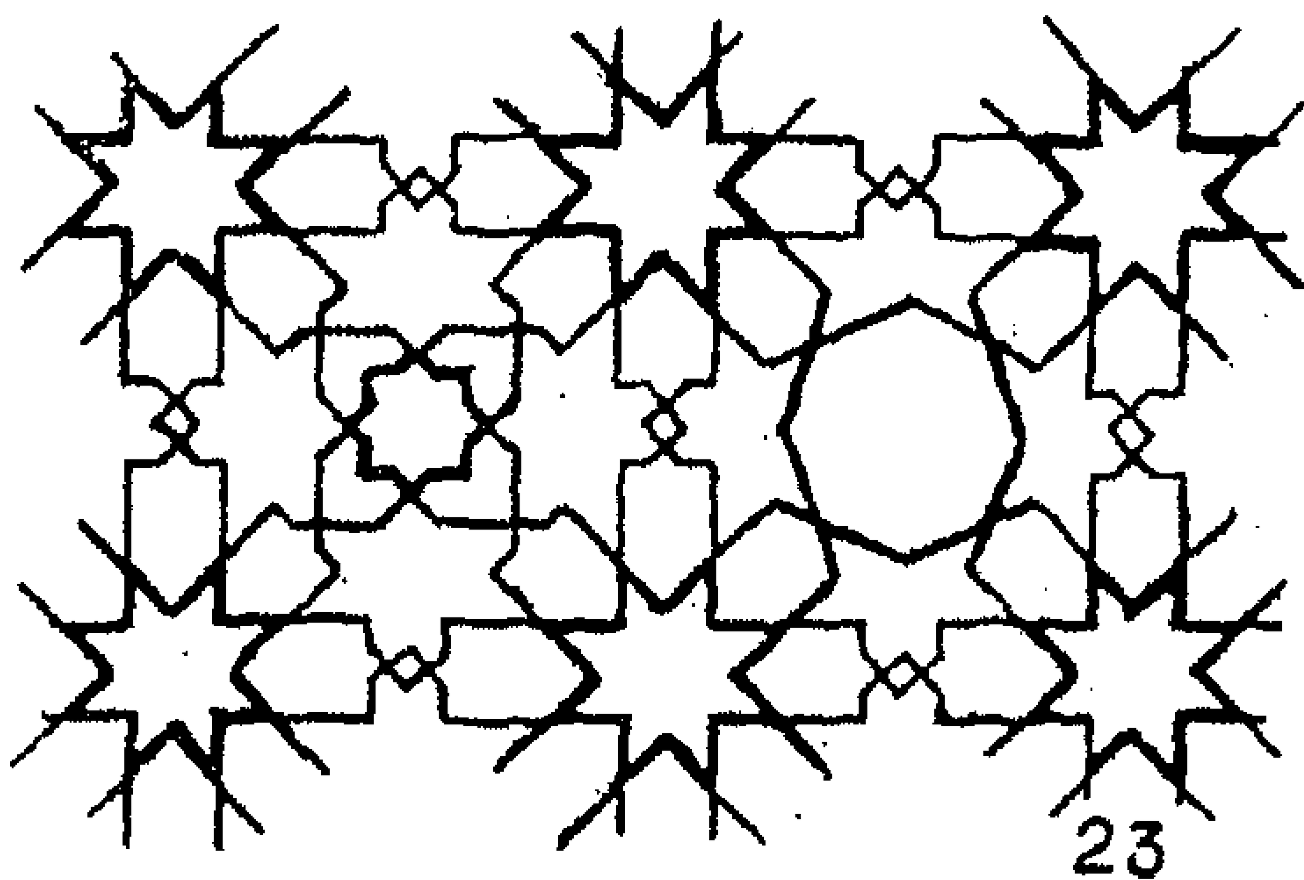


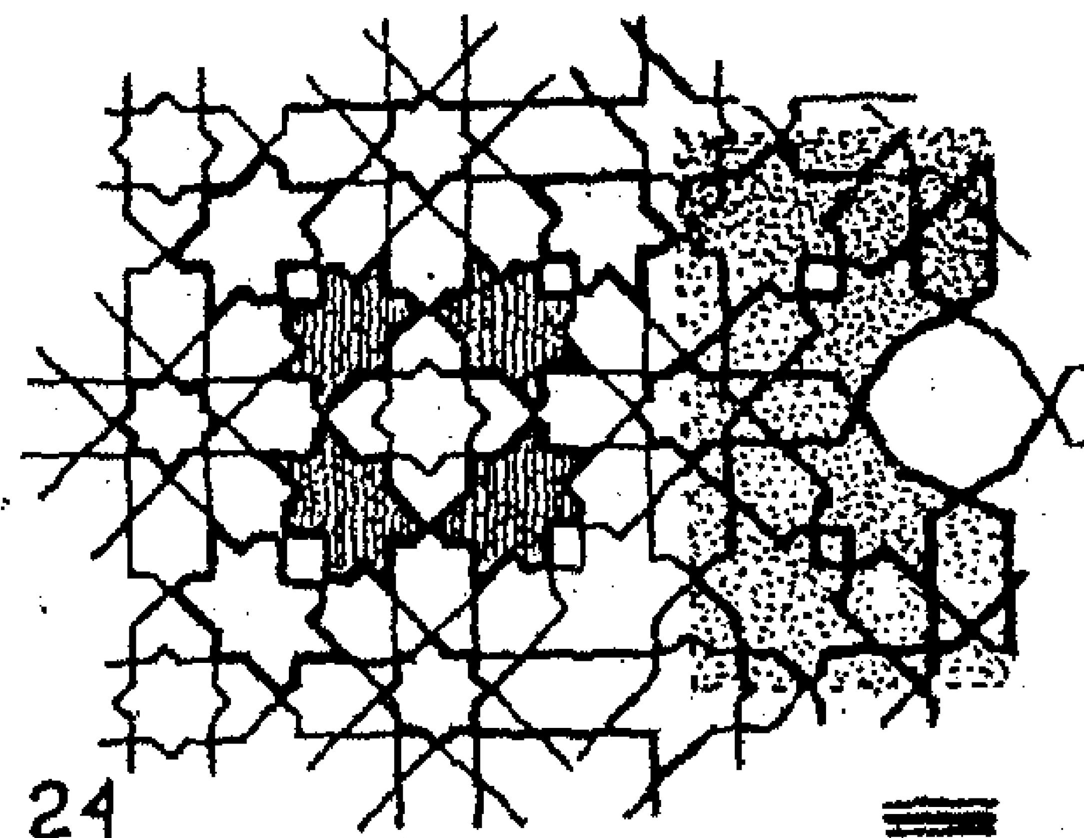






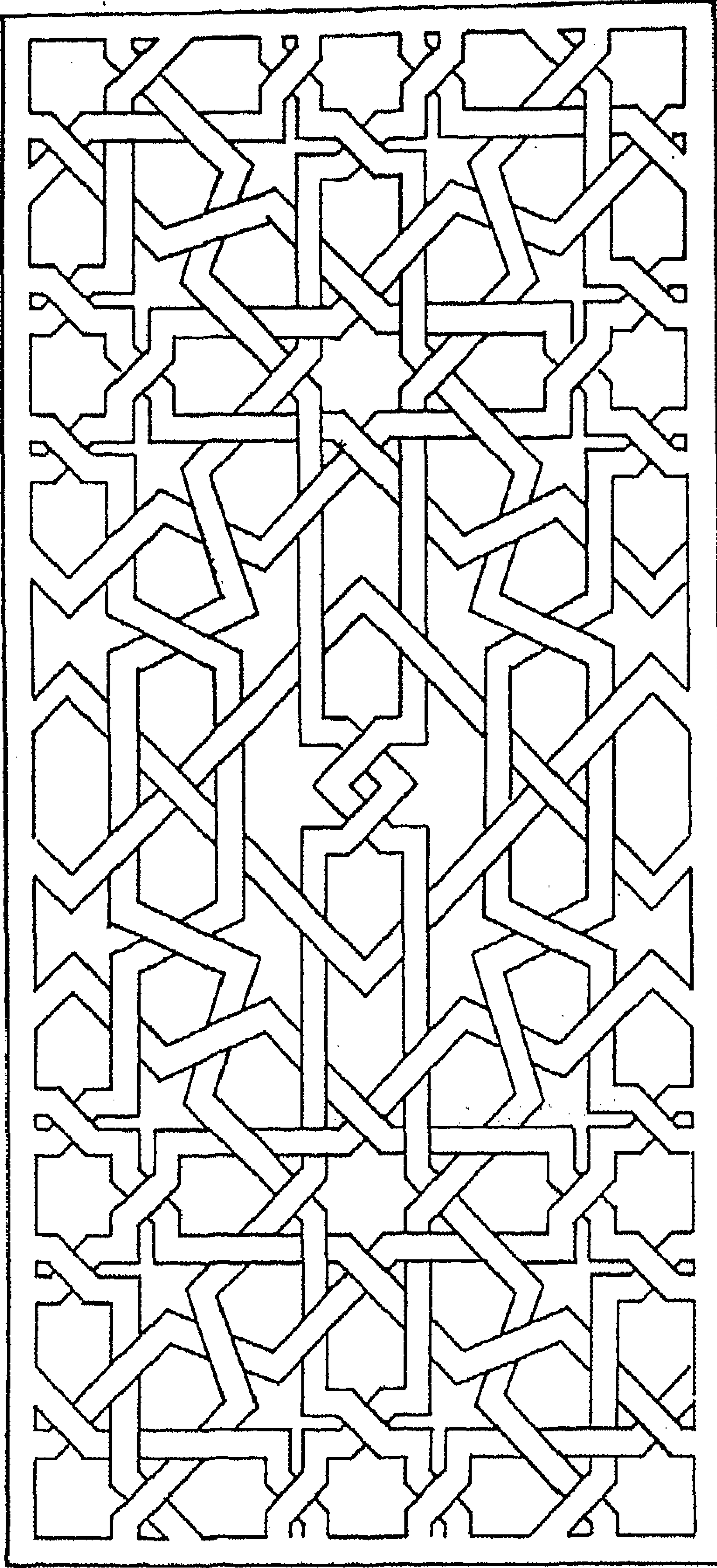


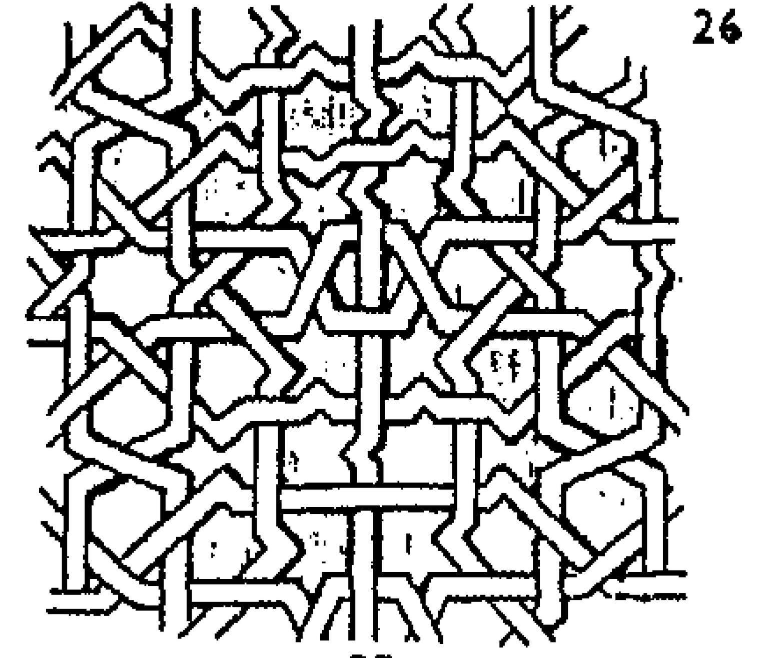


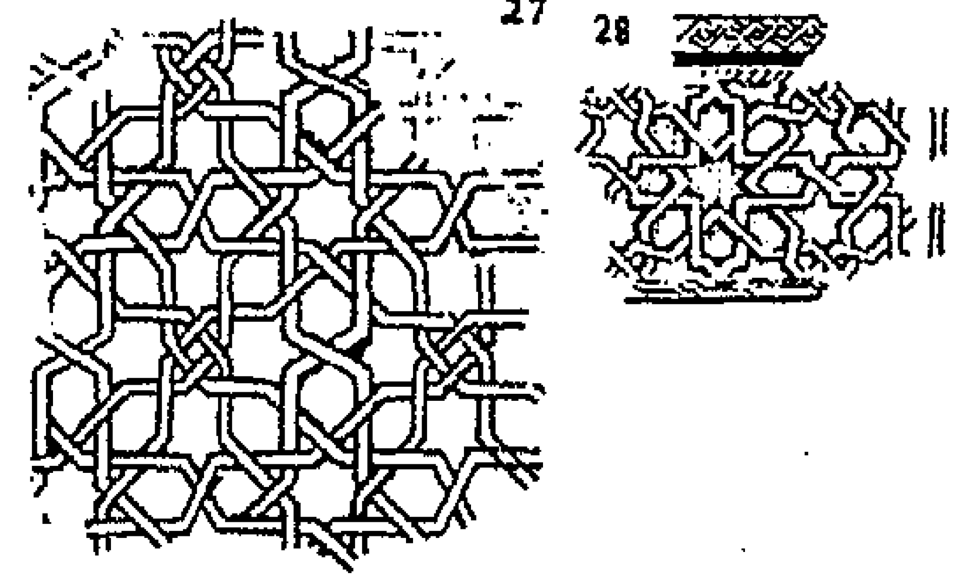


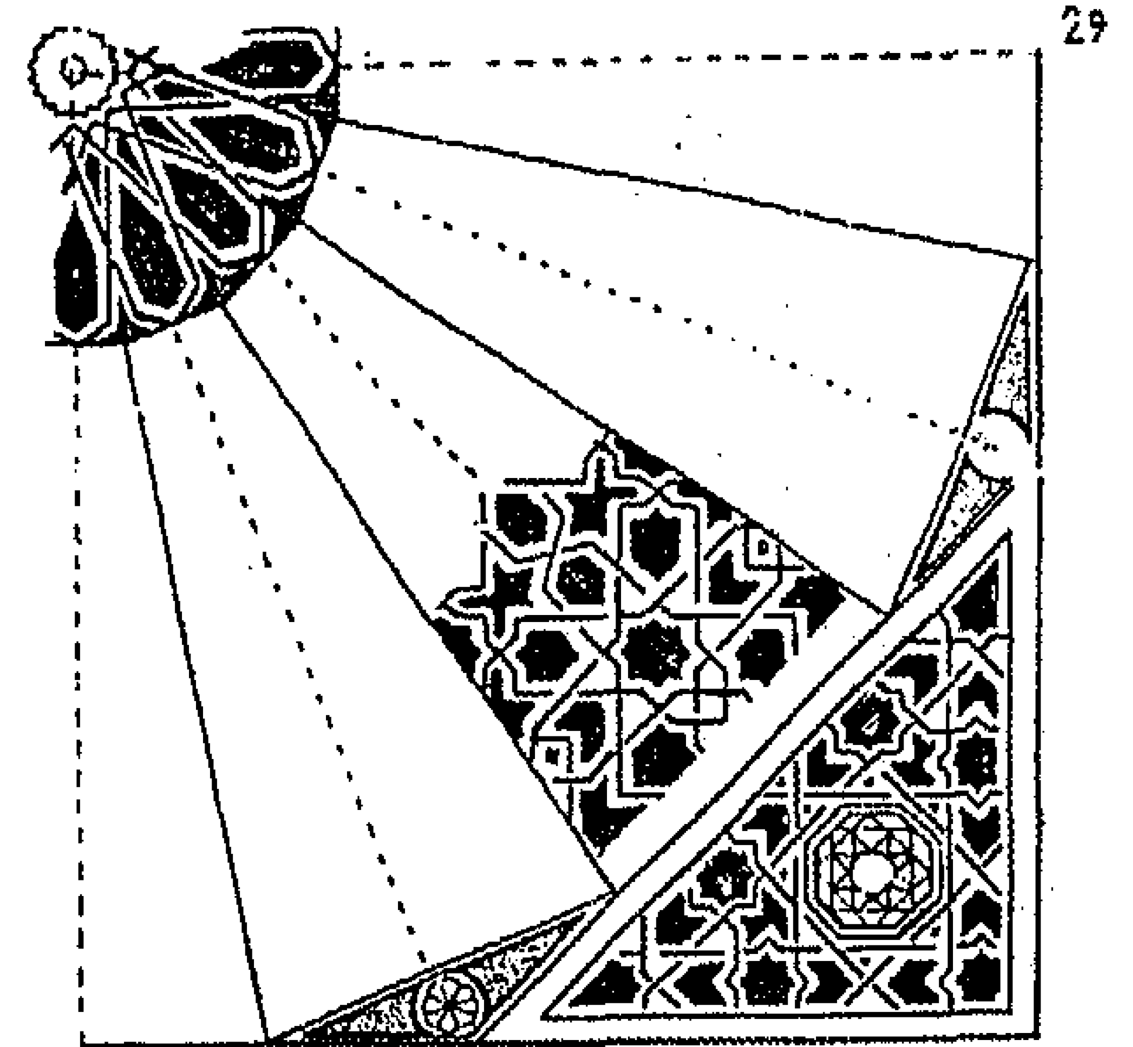
لوحة مجمعة 49 تشبيكة من 8 : النظام : الشبكة المربعة المتراكبة - الطريقة A .

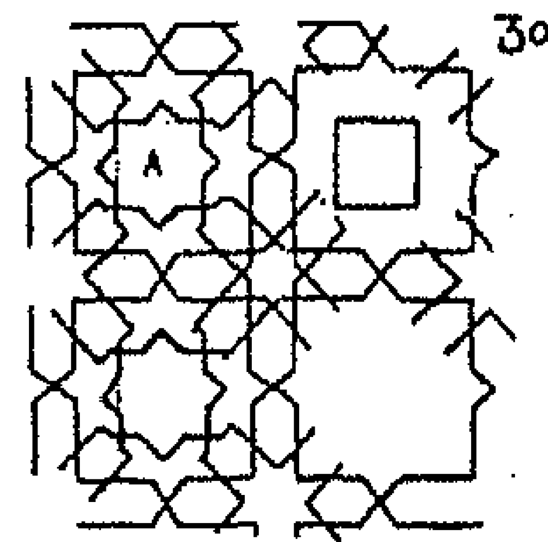
5

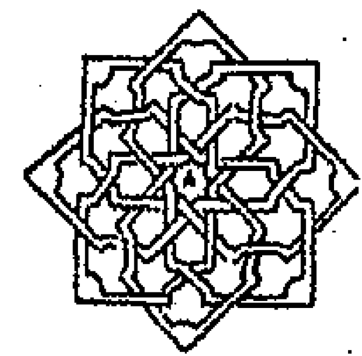




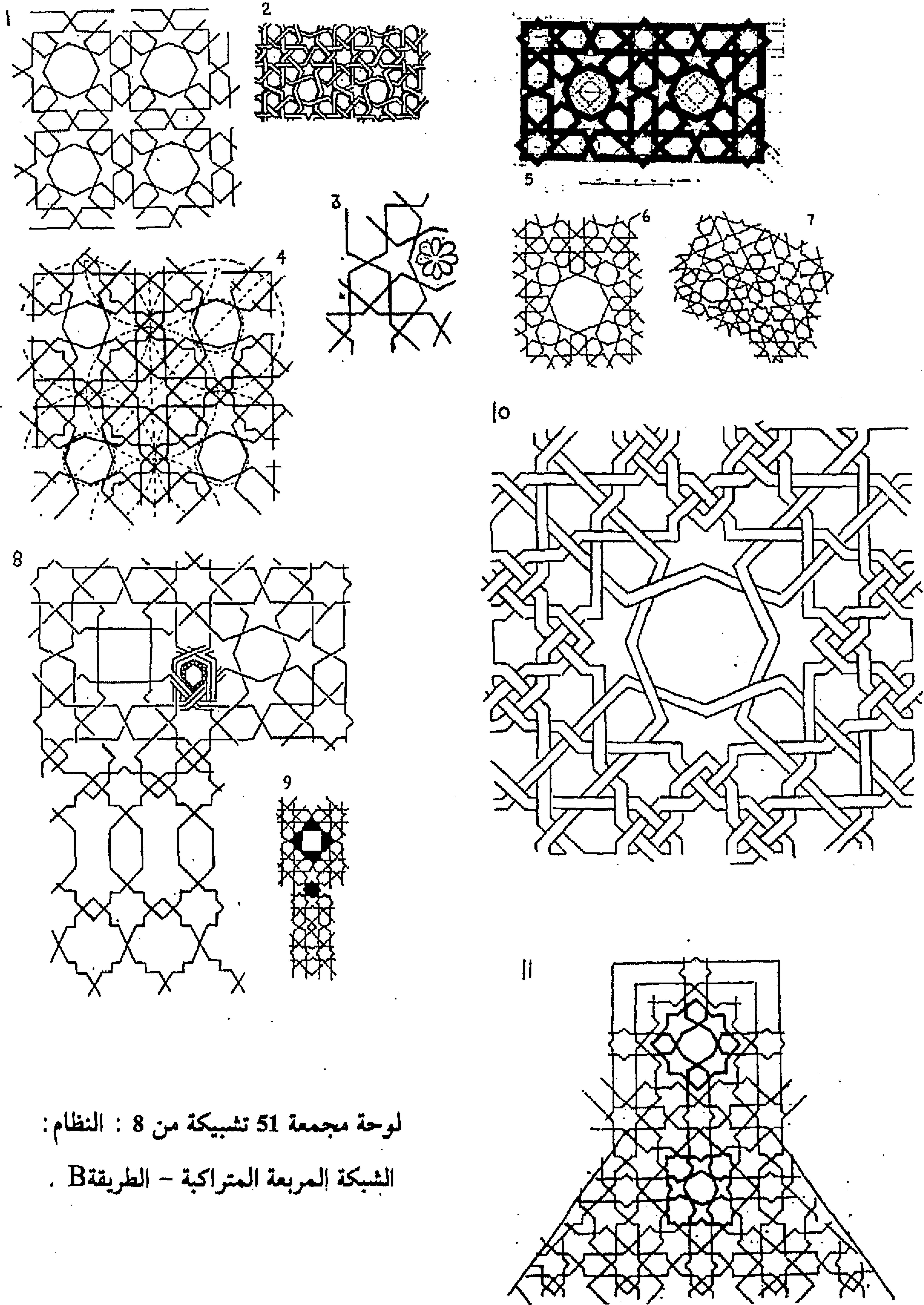




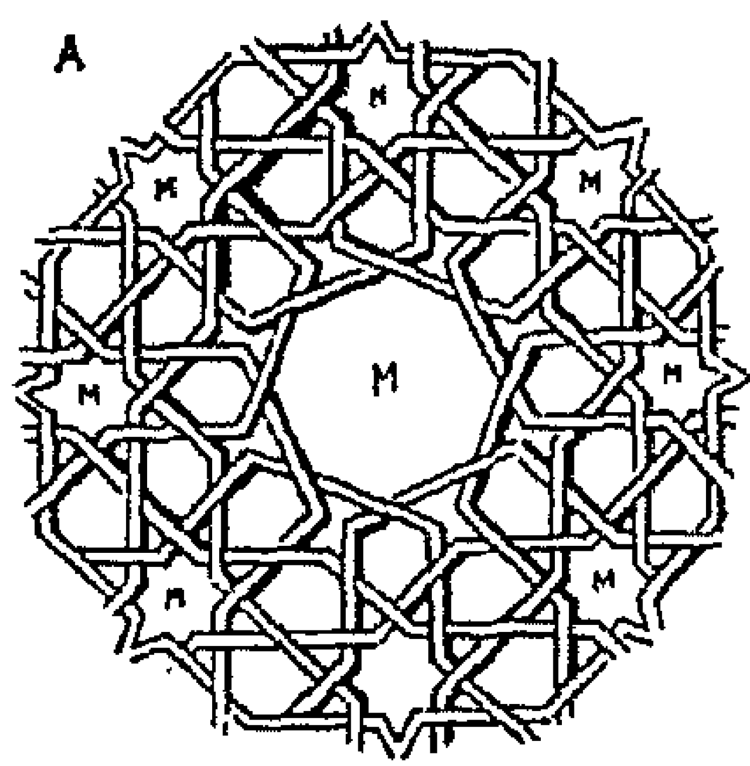


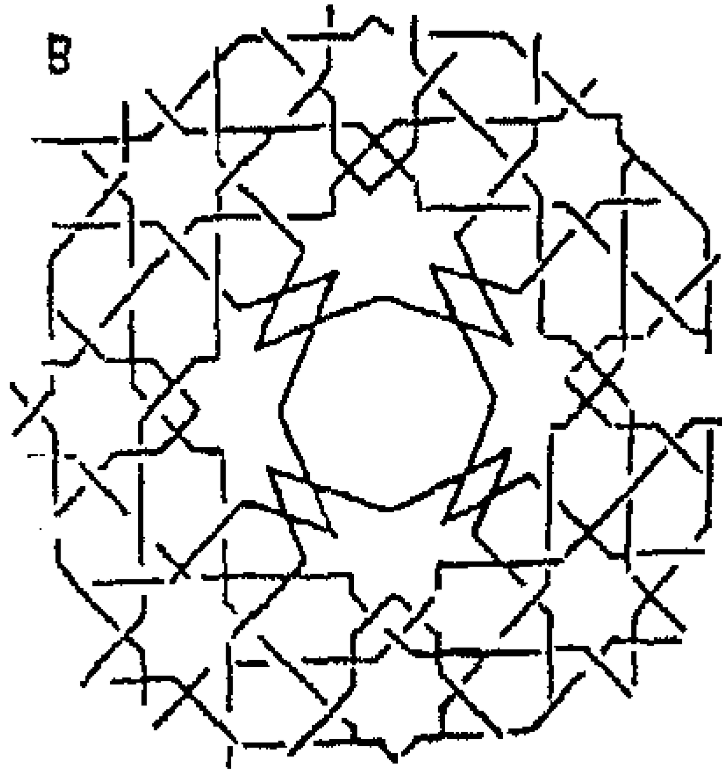


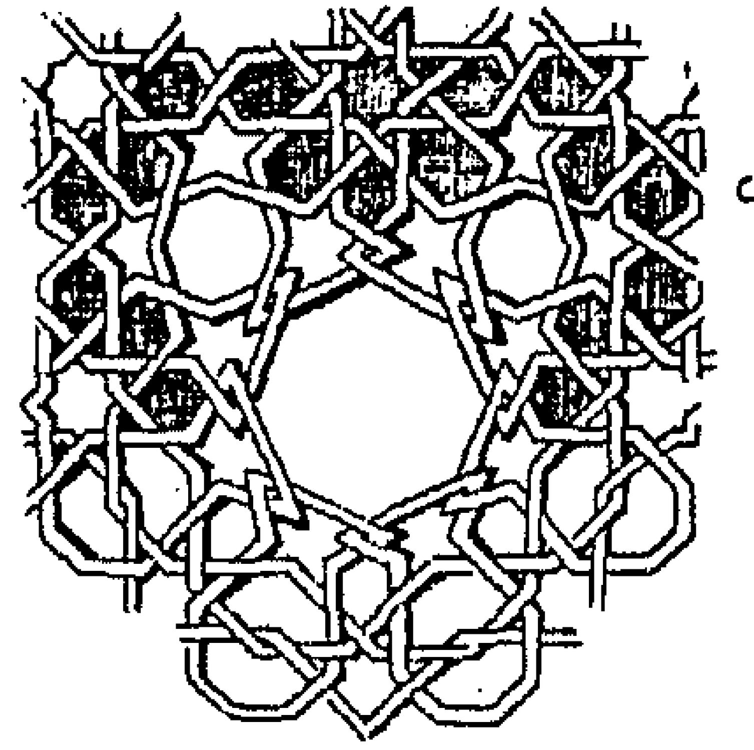
لوحة مجمعة 50 تشبيكة من 8 : النظام: الشبكة المربعة المتراكبة - الطريقة A.

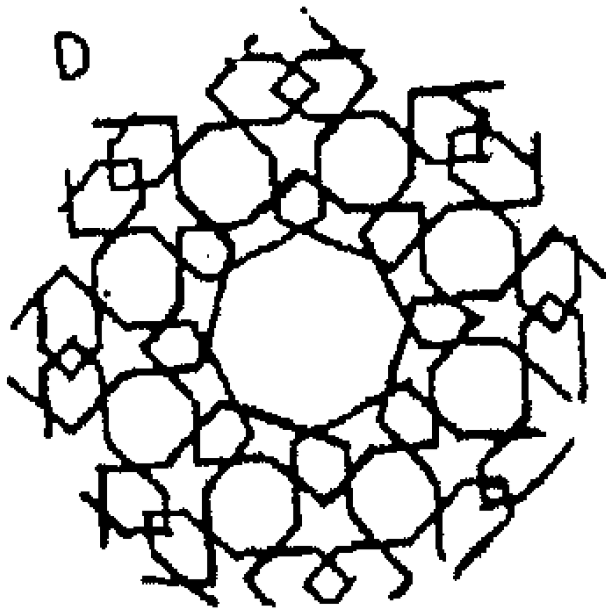


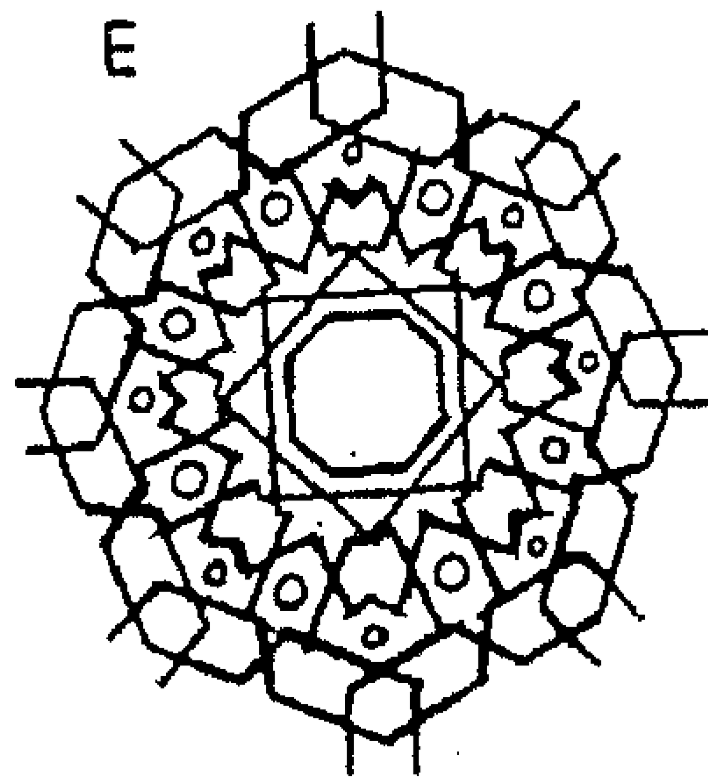
لوحة مجمعة 51 تشبيكة من 8 : النظام :
الشبكة المربعة المتراكبة - الطريقةB .

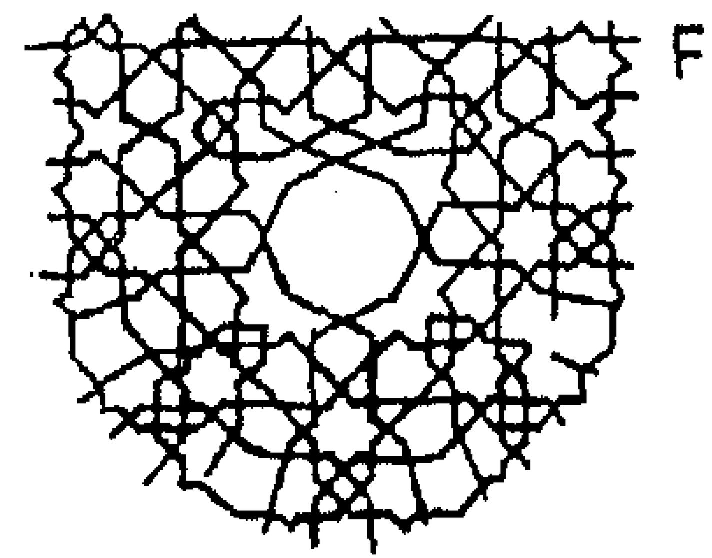


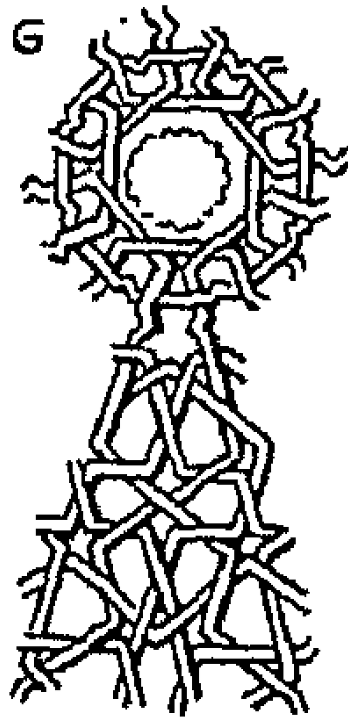


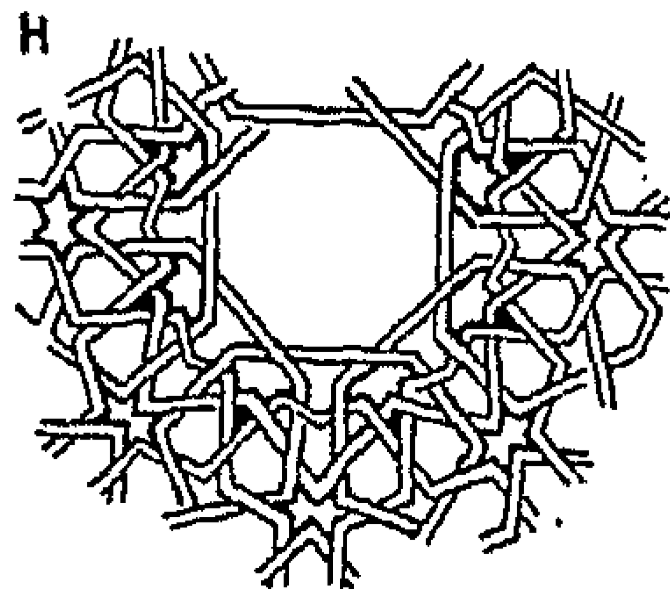


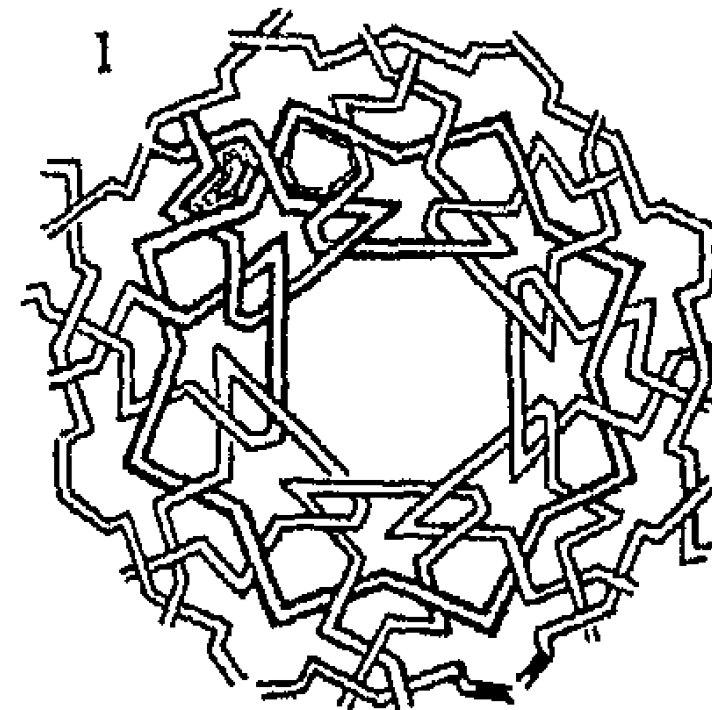


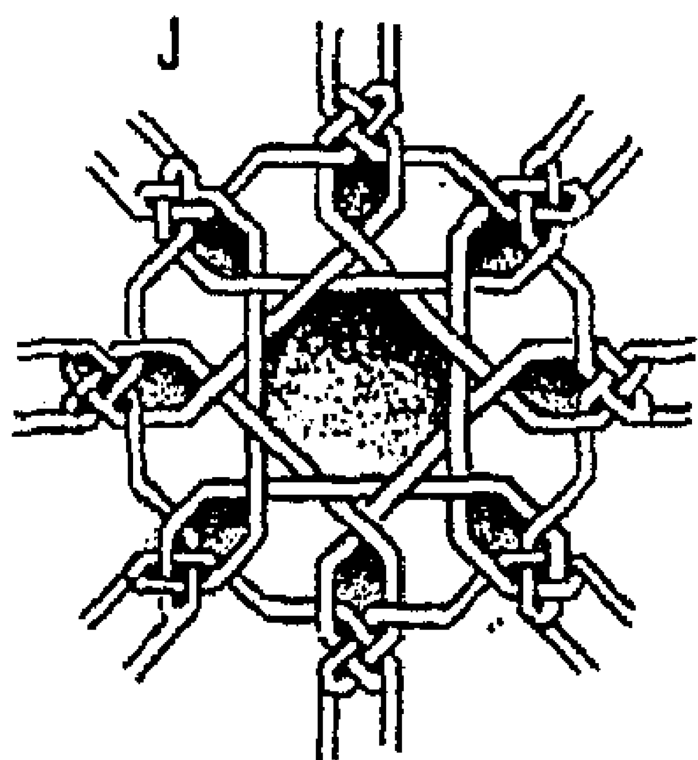




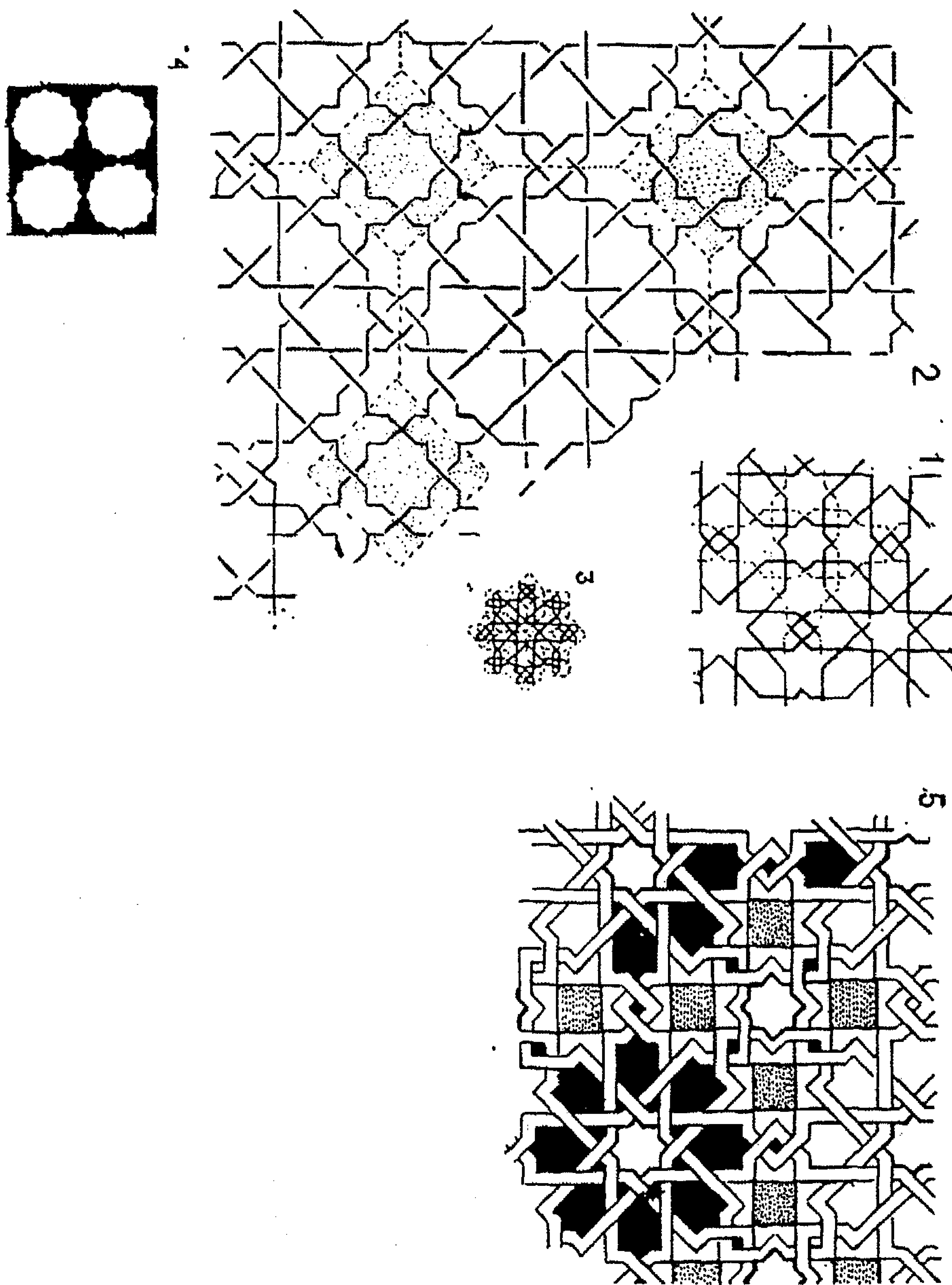




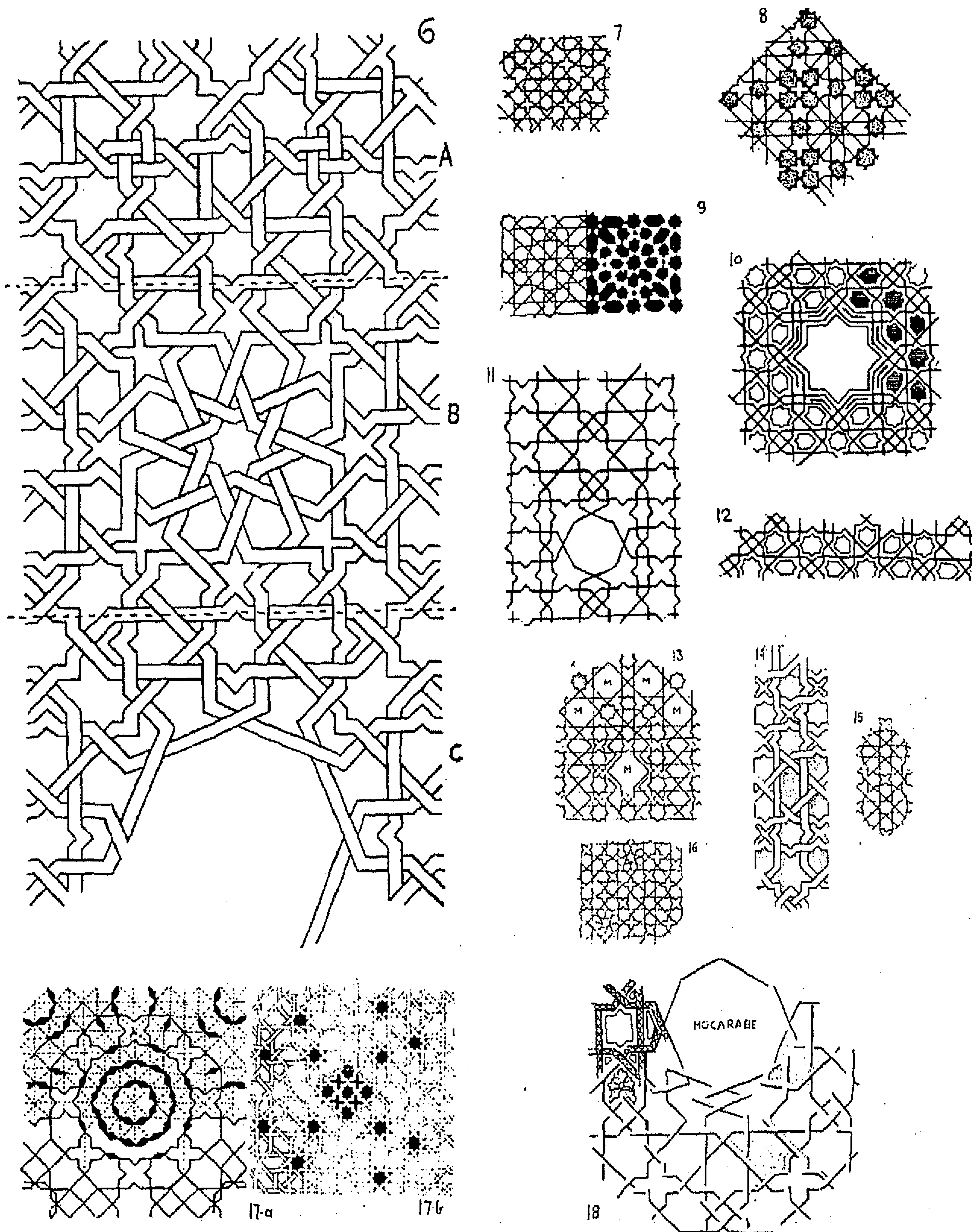




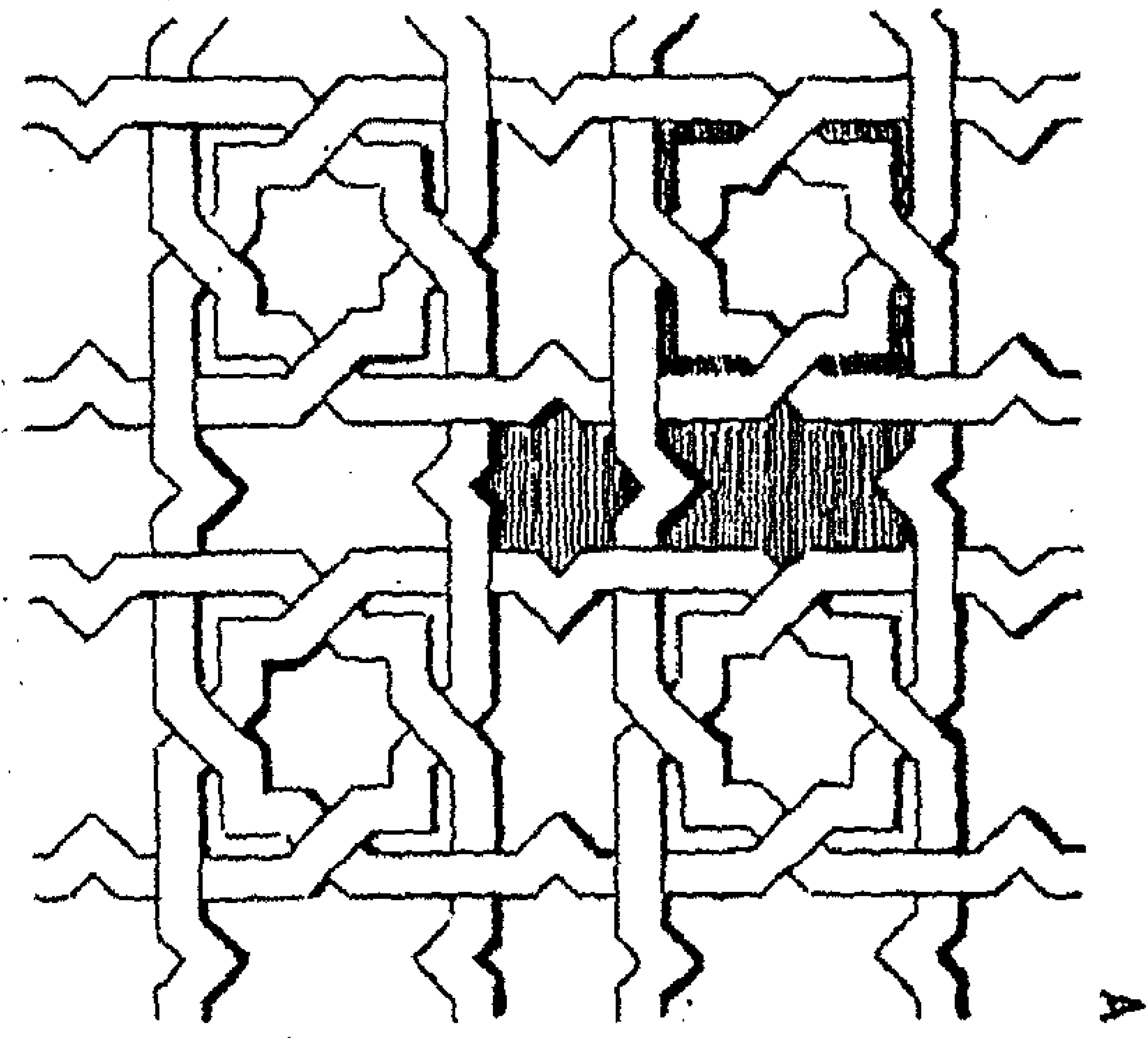
لوحة مجمعة 52 تشبيكة من 8 : النظام: الشبكة المربعة المتراكبة - الطريقة C.



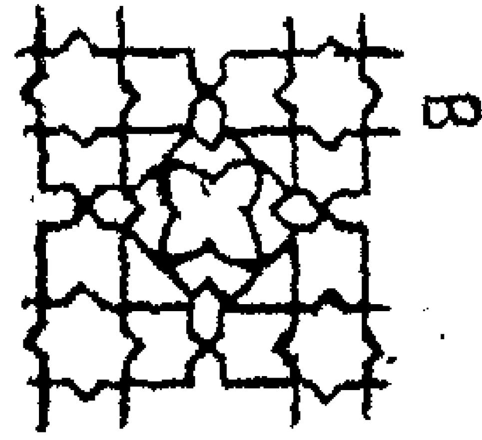
لوحة مجمعة 53 تشبيكة من 8 : النظام: الشبكة المربعة المتراكبة - الطريقة D.

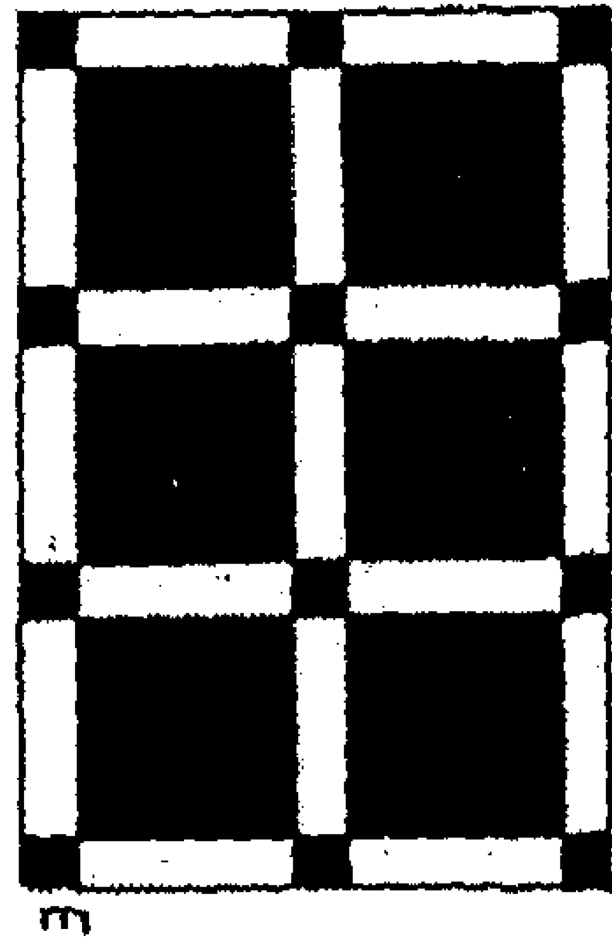


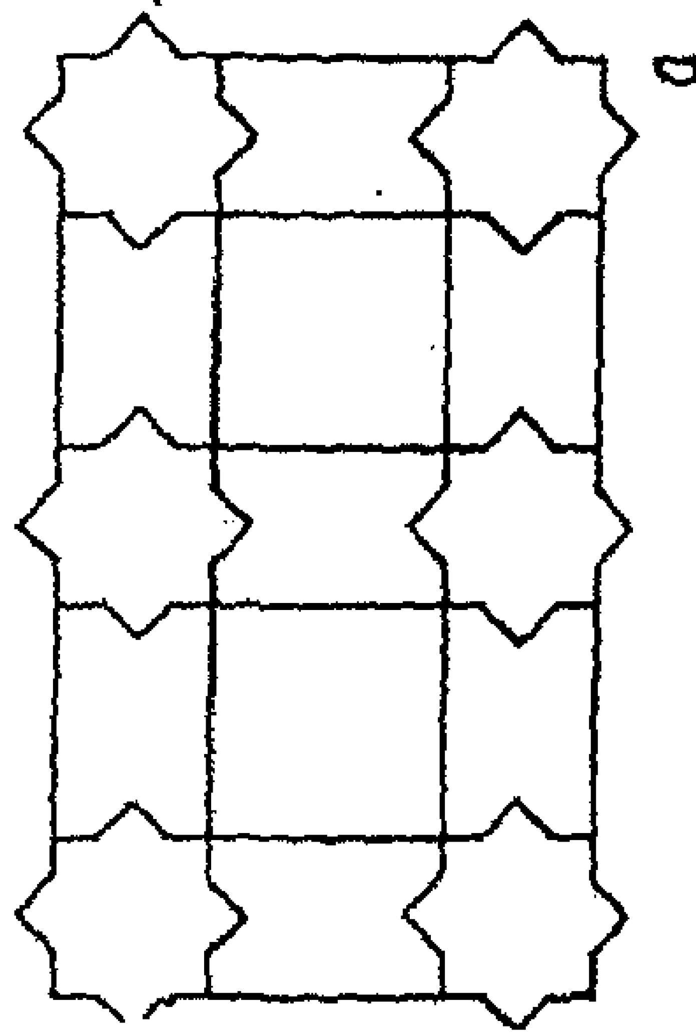
لوحة مجمعة 54 تشبيكة من 8 : النظام: الشبكة المزدوجة المربعة والمتراكبة – الطريقة D.



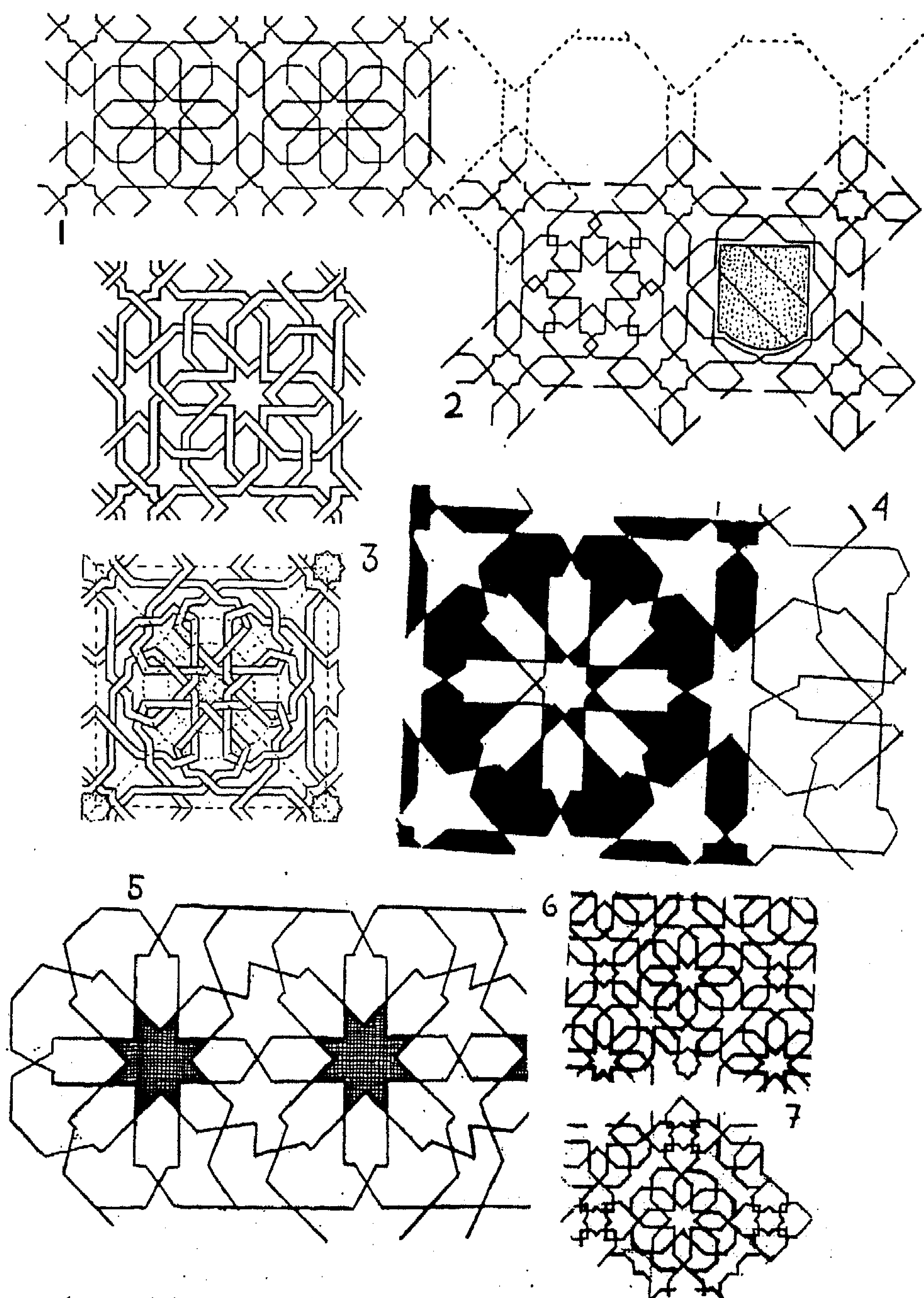




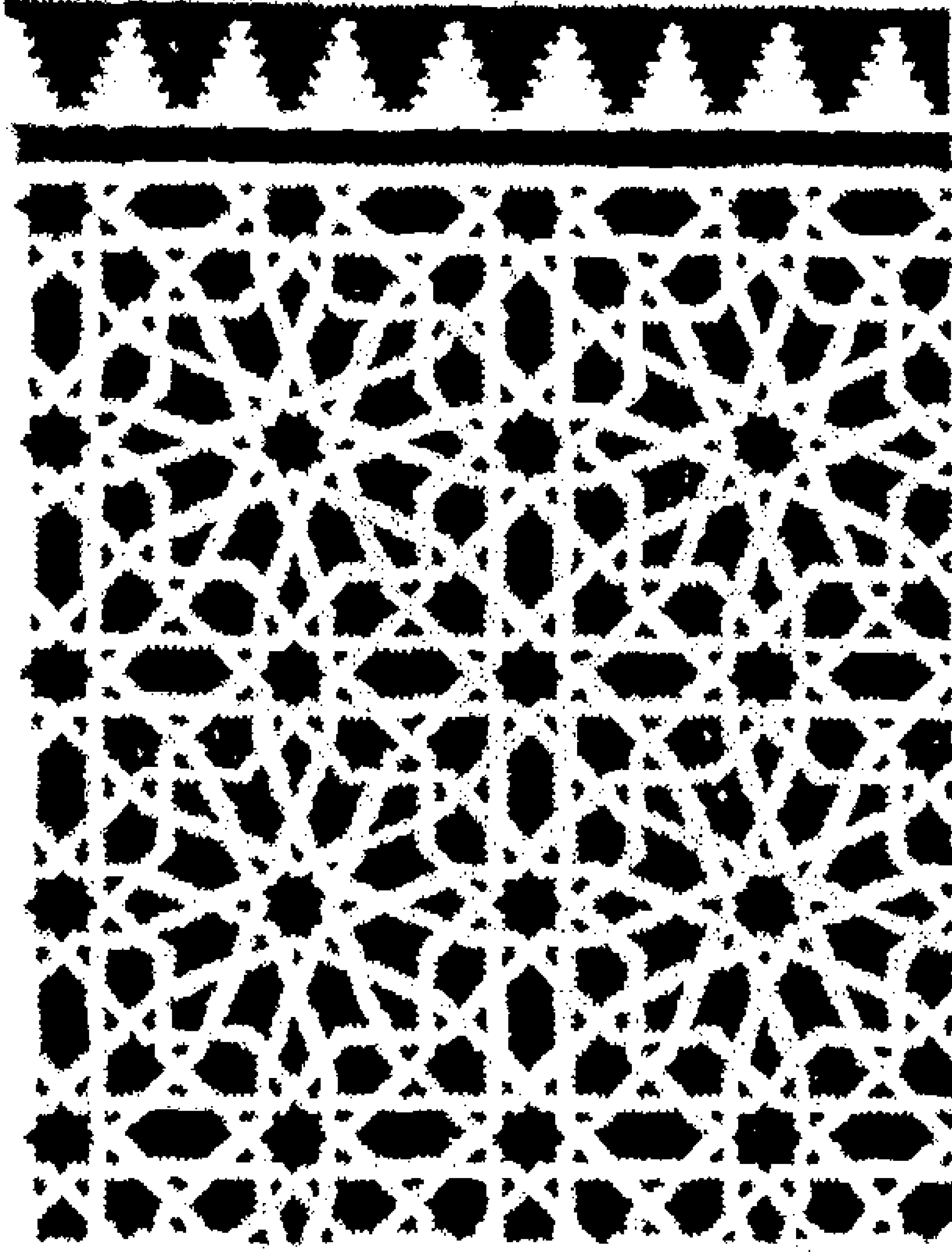


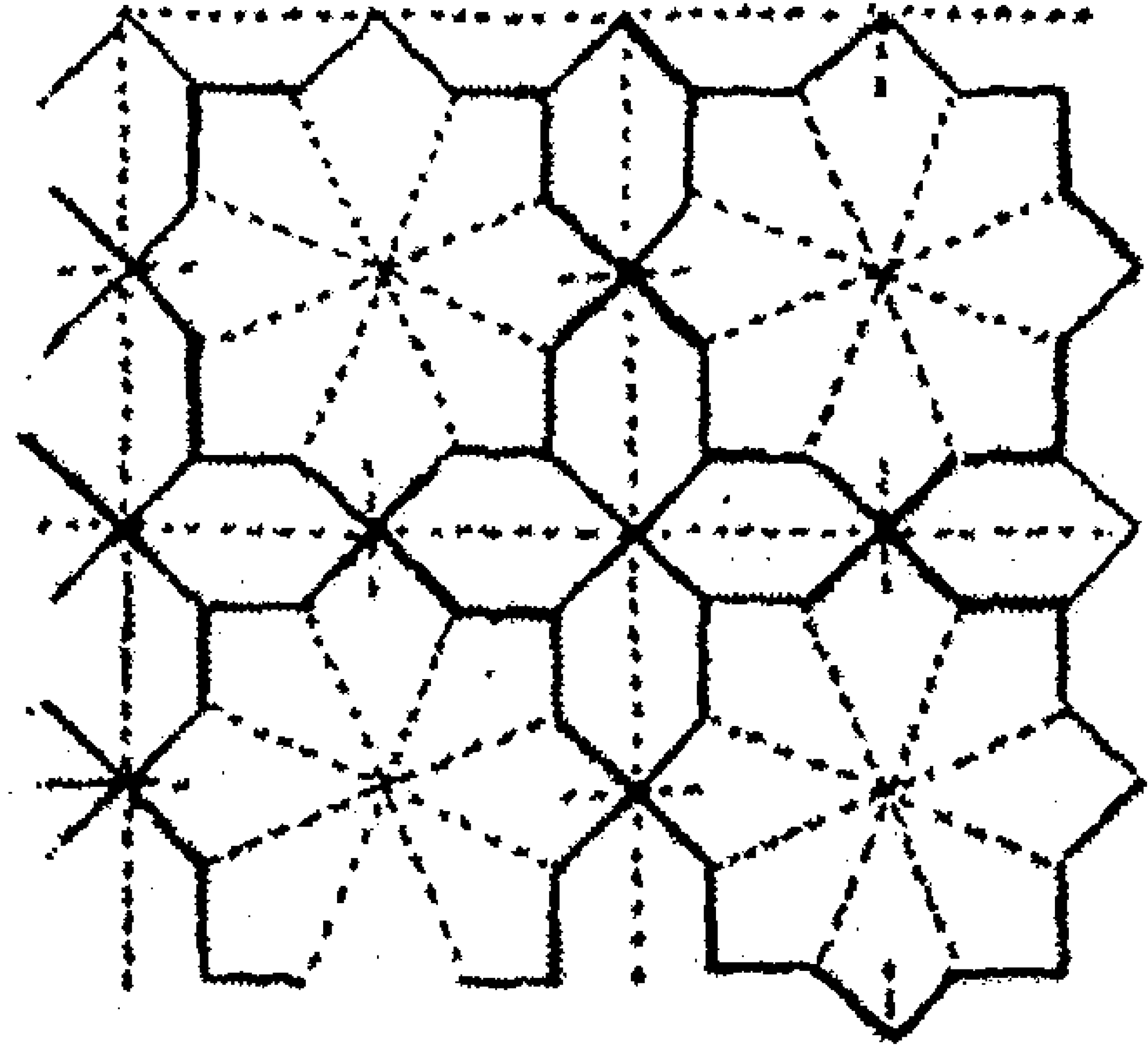


لوحة مجمعة 55 الأنماط الرئيسية لأشكال اللوحة المجمعة56 .



لوحة مجمعة 56 تشبيكات من 8 : النظام: تشبيكة من 8 في إطار عبارة عن أربعة مسدسات وأربعة نجوم كل منها ذات ثمانية أطراف.





لوحة مجمعة 57 تشبيكات من 8: النظام: الشبكة المكونة من نجوم ذات ثمانية تشبيكات من أربعة.

الفصل الثامن

تشبيكات من 8 ، 12 ، 16
النظام : شبكة من المُعَيِّنات أو المثمنات المتقاطعة
[اللوحتان المجمعتان 58-66]

Lazos de 8, 12 y 16.

Sistema: malla de rombos o de octógonos entrelazados.

يعتبر النمط الأساسى الكلاسيكى حجر الاساس لكافة تكوينات التشبيكات التى سوف نقوم بدراستها فى هذا الفصل . فإذا ما قمنا برسم محاور فى كل واحدة منها فإننا نصل إلى الأنماط الأساسية أرقام **1** ، **2** و **14** ، **17** والمتعلقة بتكوينات من تشبيكات ذات ثمانية واثنى عشر وستة عشر طرفا على التوالى ، ولقد كان ذلك هو النظام المثالى للوصول إلى تكوينات متوازية ومتّزنة تتضمن تشبيكات إسلامية تم التوصل إليها باستخدام تقنيات مختلفة على مرّ العصور ، كما أن الفن الإسلامى فى الأندلس كان مترعا بالكثير من الوحدات الزخرفية الهندسية ، ومن هنا تطرأ مشكلة الجمع بينها فى تكوينات أكثر تعقيدا وبالتالى كان من الضرورى ابتداع قوانين جديدة للتوازى والاتزان ، وعلى هذا لجأ فى الحالة التى ندرسها إلى شبكة المعيّنات أو المثمنات المتداخلة وهو نمط شائع الاستخدام فى الفسيفساء القديمة .

وإذا ما طبقنا نظام المعينات على التكوينات الإسلامية التى أمامنا فإننا نتحدث عن افتراض أو جهد فيه اعتساف إذا لم تدخل هذه المعينات فى إطارها الكلاسيكى المجرد

أو نمطيتها فى الفن الإسلامى فى الأندلس ، ولقد لجأ إليها الكثير من الفنانين الناصريين والمدجّنين لزخرفة الكثير من أعمالهم ، فنراها فى غرناطة وقد زيّنت وزرات وأعمدة مربعة فى قصرى يوسف الأول ومحمد الخامس فى الحمراء ، شكل **4**، كما نجد فى متحف الآثار بالحمراء حوائط ساترة من السيراميك بها شبكة المعينات ، وقد كان شائع الاستخدام فى الأثاث المطعّم ، الناصرى والمدجن **(513)**، فنراه على أعمال مدجّنة كثيرة منها ضلفة باب فى متحف سرقسطة ، والزخارف الجصية للمحراب الصغير فى مقر الإقامة السفلى للدير جوادا لوبى ، فى كاثيرس **Cáceres**.

أحيانا ما لعب هذا النمط (المعيّن) دورا هاما فى الفن الإسلامى فى المشرق [انظر لوحة م. **34** من الفصل السابع] إذ نراه شائعا فى الفن الإيرانى والفن الأفغانى من خلال المشربيات الخشبية **(514)**، ويحتاج نظام الشكل شبه المنحرف الذى طبقه الناصريون على التكوينات الخاصة بهم إلى بعض الإيضاحات . فعندما يتعلق الأمر بالتشبيكات ذات الثمانية أطراف فإن تلك الأشكال تكون فى مكان تلتقى عنده أربعة معينات وبحيث تكون محاور أطراف التشبيكة متوافقة مع الخطوط الثمانية للمعينات الأربعة المتلاقية . وعندما يتعلق الأمر بتشبيكة من **12** طرفا فسوف تُرسم محاور تكميلية بحيث تمرّ من نقطة تلاقى المعينات الأربعة وتقسّم هذه الأخيرة إلى نصفين [شكل **2**]، وإذا ما كان التكوين من تشبيكة ذات ستة عشر طرفا ، فإننا نضيف إلى النمط السابق محاور تكميلية جديدة تمر بنقطة تلاقى المعينات الأربعة وبمراكز النجوم ذات الأربعة أطراف والكائنة فى شبكة شبه المنحرف [شكل **17**]، وحتى تتسم الوحدة الزخرفية بالتوازى الكامل يجب أن نفتح أو نغلق زوايا المعينات وبذلك فإن الزّوايا الناجمة حول نقطة تلاقى كافة المحاور سوف تكون ذات درجة انفتاح واحدة ، وفى مراكز النجوم ذات الأربعة أطراف ستكون هناك تشبيكات ذات أربعة أو ثمانية فى حالة تكوينات التشبيكات ذات الاثنى عشر والستة عشر طرفا .

تشبيكات من اثنى عشر طرفا:

[لوحة م. 58]

طبقا للطرائق التى أشرنا إليها أمكن الوصول إلى الأنماط **3** ، **5a**. إذ يوجد الأول فى سيراميك من شرق شبه الجزيرة (القرن الخامس عشر) **(515)**، أما الآخر فهو من نفس

المنطقة **(516)** من زليّج فى "كاسا بينيلوس دى أشبيلية **Casa de los Pinelos de Se-villa(517)**، ومن واجهة مذبح مصلى أو سورنو **C. Templo Parroquial de Osorno** فى بالنسيا **Palancia**، والشكل **5b** يقدم لنا رؤية أصيلة ، وهو موجود فى سقف صالون "ميسا" فى طليطلة وفى جصّيات "كاسا دى لاس كامباناس" فى قرطبة .

وهناك تنويعة جديدة فى النمط **5c** الذى تم انتشاله من الأفاريز العليا لصالون السّفراء فى قصر أشبيلية وفى الزخارف الجصية فى كاسا دى لاس كامباناس فى قرطبة. كما يتكرر فى برج الرياح الأربع (كواتروبينتوس) **Cuatro Vientos** بحصن أوليت.

تشبيكات ذات الاثنى عشر:

[لوحة م. 59]

انتشر كل من التكوين **5e**، **5F** فى شبه الجزيرة . وشمال أفريقيا . وقد ظهر لأول مرة فى وزرات مزججة فى حجرة سانتو دومنجو دى جرانادا **G.S.D. de Granada** كما نجده فى نقوش فى متحف الآثار فى قرطبة ، والخزف الإشبيلى ذى الفواصل الجافة والموجود فى معهد بلنسية دى دون خوان ، والزخارف الجصية فى مصلى سانتا ماريّا دى أرباس دى مايور جادى كامبوس – بلد الوليد **S.M. de Arbás de Moyorga de Campos** وزخارف مصلى "كاسا دى بيلاتوس دى أشبيلية" ، كما يظهر فى شمال أفريقيا فى مدرسة الشراطين **(518)** ودار رومندان بك فى تونس **(519)**، والسيراميك الجزائرى **(520)** والمصرى خلال القرن الخامس عشر **(521)** .

يعتبر النمط **5g** من الأنماط الأصيلة ، ونعثر عليه فى صالة ميكسوار بالحمراء وفى أبواب خشبية خاصة ببيت القربان المقدس **(Sagrario)** محفوظ فى المتحف الوطنى للآثار **(522)**، ويمكننا أن نرى شكلا مبسطا لذلك النمط (الذى نشأ فى غرناطة الناصريين على ما نظن) فى زخارف جصية فى تلك المدينة وفى بوابات دير سانتو دومنجو الريال بطليطلة.

التشبيكة ذات الثمانية:

[اللوحتان المجمعتان ٦٠ ، ٦١]

يُسَجِّل النمط ٦ قفزة حاسمة نحو المزيد من البراعة والتعقيد الشكلى ، وهو مأخوذ من وزرة عضادة قاعة الأختين فى قصر الحمراء ، وبالنسبة للمخطط أو النمط الأساسى الكلاسيكى المجاور له فنجد أنه يعتمد على معينات تدور حول نجمة مكوّنة من ثمانية أطراف وفى داخلها تشبيكة من ثمانية شبيهة بتلك التى نجدها فى الشكل **20** [من لوحة م. رقم **46**] وكذلك بالتكوين **G** الكائن فى سقف صالون قمارش ، وهو سقف سوف ندرسه فى بند آخر . وإذا ما قمنا بضغط هذه التشبيكة المركزية ذات الثمانية أطراف إلى نمطها الأكثر بساطة فإننا نصل إلى الشكل **B** فى الرسم الذى قمنا بدراسته فى موضع آخر على أنه الوحدة الأساسية لتكوينات التشبيكة ذات الثمانية .

وقد تم اللجوء إلى شبكة المعينات فى الوزرة الخاصة بالأختين وذلك بغية توزيع التشبيكات المختلفة ذات الثمانية أفرع توزيعا منتظما حول التكوين المركزى .

وهناك سقف صغير فى بهو السباع [الشكل رقم **7** من لوحة م. رقم **61**] يوضح لنا أيضاً وجود شبكة المعينات والتشبيكات الصغيرة ذات الثمانى والقائمة فى نجمة مكونة من ثمانية أطراف موضوعة وسط التكوين .

التشبيكة ذات الاثنى عشر:

[لوحة م. 62]

هذه واحدة من أجمل الوحدات الزخرفية فى قصر الحمراء ، إذ نراها فى سقف صالة "باركا" وفى قبة واحد من محاريب صحن الأسود .

وتتسم التشبيكة ذات الاثنى عشر بأصالتها حيث يدخل فى تكوينها العُقَد الشبيهة بالمعينات التى درسناها فى إحدى البنود الخاصة بالتشبيكة ذات الثمانية ، إذ نجد فيها نجمة مثل السابقة غير أنها فى هذه الأخيرة ، التى ندرسها ، ذات اثنى عشر طرفا ، وقد تم التوصل إلى الجمع بين التشبيكات ذات الاثنى عشر وتلك الأخرى

الصغيرة ذات الأربعة باللجوء إلى شبكة المعينات وذلك كما يوضحه النمطّ الأساسى لنفس الشكل .

التشبيكة ذات الاثنى عشر:

[لوحة م. 63]

يتضمن الشكل **9** تنويعة جميلة للتشبيكات السابقة ذات الاثنى عشر ، وقد أمكن انتشاله من الأفاريز الجصية العليا فى صالة الأسّرة **Camas** بالحمام الملكى بالحمراء، وقد تم قلب النظام فى هذه الوحدة بشكل جعل الشكل المركزى هو المثمن الصغير وتحيط به أربعة تشبيكات من اثنى عشر . والمكوّن الأساسى لمُخطّط هذا النمط هو شبكة المعينات .

يتكرّر ذلك التكوين فى المنزل العربى **Casa Arabe** الكائن بشارع / ريال ألتا **Real Alta** فى الحمراء **(523)** والذى ينسب إلى عصر محمد الثالث ، ونجده بالتحديد فى مشربيات بصالة **Léndaraja** ببهو الأسود **Cuarto de los Leones** وفى تشبيكات نوافذ فى صحن الوصيفات **Doncellas** بقصر أشبيلية (الممر الأيمن) . وبعد أن اعتراه الكثير من التعديل أصبح أحد العناصر الزخرفية فى سقف كنيسة سان فيليب دى كارمونا – أشبيلية **S. Felipe de Carmona.**

التشبيكة ذات الاثنى عشر:

[لوحة م. 64]

تم أخذ الشكل رقم **10** من إحدى الوزرات المزججة فى برج برطل ، وقبله هناك من حجرة القديس دومنجو بغرناطة **Cuarto S.D. de Granada**، وتتسم تلك التشبيكات فى أن أعضاءها فى وضع مائل بالمقارنة بالتشبيكات التى من نفس الأُسرة والتى درسناها حتى الآن ، وهذا مرجعه إدخال تغيير فى النمط الأساسى .

ويمكن العثور على التشبيكة الخاصة بهذه اللوحة المجمعة فى صالون قصر خنيل

Genil والأفاريز العليا لصالون قمارش ، والأفاريز العليا الواقعة تحت قبة المقربصات في صالة بني سرّاج والزخارف الجصية في "كاسا دى لوس خيجانتس" في روندا **Ronda**، سيرا فى هذا الترتيب على التدّرج والأسبقية التاريخية .

أما في الشمال الأفريقى فنجده فى الأفريز العلوى لمحراب مصلى مدرسة صرّاطين فى فاس ، ويمكن أن نُرْجِع تاريخ تشبيكة من اثنى عشر قائمة فى متحف مورا **Moura (524)** إلى الفتر ة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وقد وصلت التشبيكة التى ندرسها إلى واحدة من مدافئ **Chimeneas** دير جوادالوبى فى كاثريس .

غير أن التشبيكة الكائنة فى النمط رقم **12** تأخذ وضعا مختلفا . فهى مماثلة للسابقات ، ويمكن العثور عليها فى بوابة الواجهة الرئيسية لقصر السيد بدرو فى قصر أشبيلية وهو قصر من الأسلوب المدجّن ، كما نجدها فى بوّابات صحن الوصيفات بنفس القصر (عام **1366**) وفى زخارف جصية فى كاسا دى لوس كابابيروس دى سانتياجو – قرطبة **Casa de los Caballeros de Santiago**.

كما نرى الشكلين الغرناطيين **10** ، **11** منسوخين فى النمط رقم **13** المأخوذ من نسخ من القرآن الكريم فى المشرق خلال القرن الرابع عشر **(525)**، ويتسم النمط المشرقى بوجود مثمّنات صغيرة بينما الشكلان الأولان يوجد بهما أشكال نجمية من ثمانية أطرف .

وفى شبه جزيرة أيبيريا تتكرّر كثيرا التشبيكات ذات الاثنى عشر والمترابطة بواسطة تشبيكات صغرى من ثمانية لتحل بذلك محل التشبيكات ذات الأربع فى الأنماط التالية **10** ، **11** ، **12** ، وهذا ما نراه فى النمط **15** حيث نجد مُخططه الأساسى فى النمط **14** يمكن العثور على ذلك النمط فى تشبيكات فى واجهة محراب القرويين ، وتشبيكات فى واجهة البوابات الطليطلية الكائنة فى صحن الوصيفات فى قصر أشبيلية ، وتشبيكات فى منزل دى أوليا **Casa de Olea** فى أشبيلية ، ووزرات من السيراميك فى مصلى سان بارتولوميه بقرطبة وخزف ذى فواصل جافة ترجع إلى أصول المنطقة الشرقية **(526)** وسقف البلاطة الرئيسية فى سان أندرس دى سامورة **San Andres de Zamora** وكلاوستر ودير لارابيدا **Rábida**.

ويقدم لنا الشكل رقم **16** تنويعة أخرى للنمط الإسبانى رقم **15**، فقد عثر على الأول

فى نسخة من القرآن الكريم محفوظة الآن فى متحف الفن التركى والإسلامى فى أسطنبول . كما نراه أيضا فى بعض الأعمال الخشبية المشرقية **(527)** .

تشبيكات من 16:

[لوحة م. 65]

يقوم النمط الأساسى **17** بضبط إيقاع كافة التكوينات من التشبيكات ذات الستة عشر طرفا والتى ندرسها هنا ، فالتكوين رقم **18** مأخوذ من أفاريز جصية لواحدة من غرف برج الأسيرة فى قصر الحمراء . كما يظهر فى مصلى سانتا ماريّا دى أرباس دى مايورجادى كامبوس إلا أن النجوم قد حلّ محلها أشكال صغيرة مثمنة.

ويعتبر الشكل رقم **19** أكثر أشكال تلك الأُسرة انتشارا : تشبيكة نافذة بالمسجد الجامع فى تازا **(528)** وسقف صالة أداء الشعائر بمدرسة بو عنانية ، وتشبيكة نافذة بصالة العدل فى قصر أشبيلية وتشبيكة نافذة فى المعبد اليهودى الترانستو بطليطلة وتشبيكات نوافذ فى **Cas Olea** فى أشبيلية . وتشبيكة نافذة فى واجهة صالون السفراء المطلة على صحن الوصيفات بقصر أشبيلية ، والإفريز الجصى العلوى فى كاسا دى لاس كامباناس فى قرطبة ، وزخارف جصية فى المخدع الأيسر للصالون الكبير فى ورشة المسلم ، وكذا الجصيات الكائنة فى محراب مقر الإقامة الأسفل فى دير جواد الوبى . وسقف البلاطة الرئيسية فى كنيسة سانت ماريا دى فوينتس دى نابا**S.M. de Fuentes de Nava** فى بالنسيا **Palencia**، وبوابة كاسا بيلاتوس ، وأبواب الكنيسة القديمة فى دير سانتو دمنجو الريال فى طليطلة . وسقف سانتا كروث دى كاردينيوسا**S. Gruz de Cardenos** فى أبِلاَ **Avila** والسيراميك البالنسى **(530)**.

كما نعثر على الشكل المذكور فى شمال أفريقيا : مدرسة الصراطين **(531)** وفى إحدى الأبواب البرونزية بمسجد سيدى بومدين فى تلمسان ، وفى دار لجيمى بتونس **(532)**.

ونظل نرى تكوينات من التشبيكة ذات الستة عشر فى تبادل مع تشبيكات صغيرة من ثمانية فى سيراميك مصلى الدوراد و **C. Dorada** فى الكاتدرائية الجديدة فى

سلمنقة ، شكل **20** وكذلك فى زخارف جصية بمحراب دير جواد الوبى [شكل **21**]. ويتضمن هذا الشكل الأخير ميدالية مفصصة تحل محل التشبكية ذات الستة عشر . وقد أخذنا الشكل رقم **22** من مسند سقف كنيسة الدير الطليطلى سانتا إيزابيل لاريال. ويعتبر النمط **23** أكثر تعبيرا فهو يتضمن أطرافا مسننة منقولة من بوابات الصالون الأسفل فى دير لاس تيريسياس دى أثيخا (أستجة) ويمكن أن نراه مكررا فى زاوية سيدى قاسم الخليثى بتونس **(533)**.

ويعتبر النمط **24** المكون من التشبيكة ذات الستة عشر واحدا من الأشكال التى تتكرر رؤيتها كثيرا . وفيها يتعلق بالشكل رقم **23** يمكننا تمييزه من خلال النجمة ذات الستة عشر طرفا التى تتداخل مع باقى الأطراف . ويمكننا أن نراه فى زليج "بورشة المسلم" وزليج أشبيلى ، ووزرات صغيرة فى دير سانتو دومنجو الأنتجو فى طليطلة ، والمعبد اليهودى الترانستو ، وواجهة مذبح ديرسان خوان دى لابينتنثيا ، وزلّيجا فى السلم الرئيسى لقصر كونتس دى ميارببل دى بلاسنثيا ، وزليج فى مجموعة الكونت بينابيدس **Benavides** فى متحف الآثار فى آبلا ... **Avila** إلخ .

بقى أمامنا النمط **25a** الذى يتسم بعدم التوازن وعدم وجود صلة بالتطور الموضوعى الذى نتحدث عنه . وهو مأخوذ من سانتو دومنجو .

التشبيكة المكونة من 16:

[لوحة م. 66]

تعتبر غرناطة الوريثة لقرطبة فى ميدان الزخارف الهندسية الإسلامية وبذلك أصبحت عاصمة هذا الفن بعدها . وها هى تقدم لنا مراحل ومراحل من التطور العبقرى فى فن الرسم ، وأوج ذلك التطور الذى لا مثيل له نجده إما فى مقدمة مبكرة متمثّلة فى غرفة سانتو دومنجو ، أو فى انفتاحها الكامل تحت حكم كل من يوسف الأول ومحمد الخامس . وتحول الحمراء إلى فردوس الكثير من هذه النباتات الرائعة .

وها نحن نرى التكوين رقم **25** الذى نشأ فى حضن الإلهام الغرناطى رغم أنه تعرّض لدفعة مرابطية . إنه الكمال بعينه . فنحن أمام تشبيكات من **16** تحيط بها

أخرى من ثمانية . وفي زوايا هذا الشكل نُفاجأ بتشبيكات من ثلاثة . ونشاهد هذا التكوين فى بعض الوزرات المزججة فى برج الأسيرة ، حسبما نرى فى الشكل **26**.

يظهر النمط **25** فى الأعمال التالية : وتشبيكات نوافذ فى غرفة سانتو دومنجو، وتشبيكات نوافذ فى مبانى صحن الساقية بجنة العريف ، وتشبيكات نوافذ فى بيت البيّازين (متحف الآثار فى غرناطة) وتشبيكة نافذة بمعبد الترانستو ، والزخارف الجصية فى الغرفة الرئيسية لصالون قمارش وسقف بهو السباع ، وتلاحظ بعض التغيرات الطفيفة فى بعض هذه المبانى المذكورة ، كما نرى نسخة منه فى إفرير جصّى فى دار عثمان بتونس .

ولابد أن هذه التكوينات قد تمت من خلال مخططات أساسية مختلفة عن كل تلك السابقة ، وقد استخرجنا منها النمط **27** حيث تشابك فيه كل من شبكة النجوم ذات الثمانية أطراف وتشبيكات صغيرة من أربعة أو علامات الضرب ، وإذا ما أضفنا خطّين أو محورين نحصل على تشبيكات من **3** ، **8** ، **16**.

تشبيكة من اثنى عشر طرفا محاطة باثنتى عشرة نجمة ذات خمسة أطراف كل واحدة .

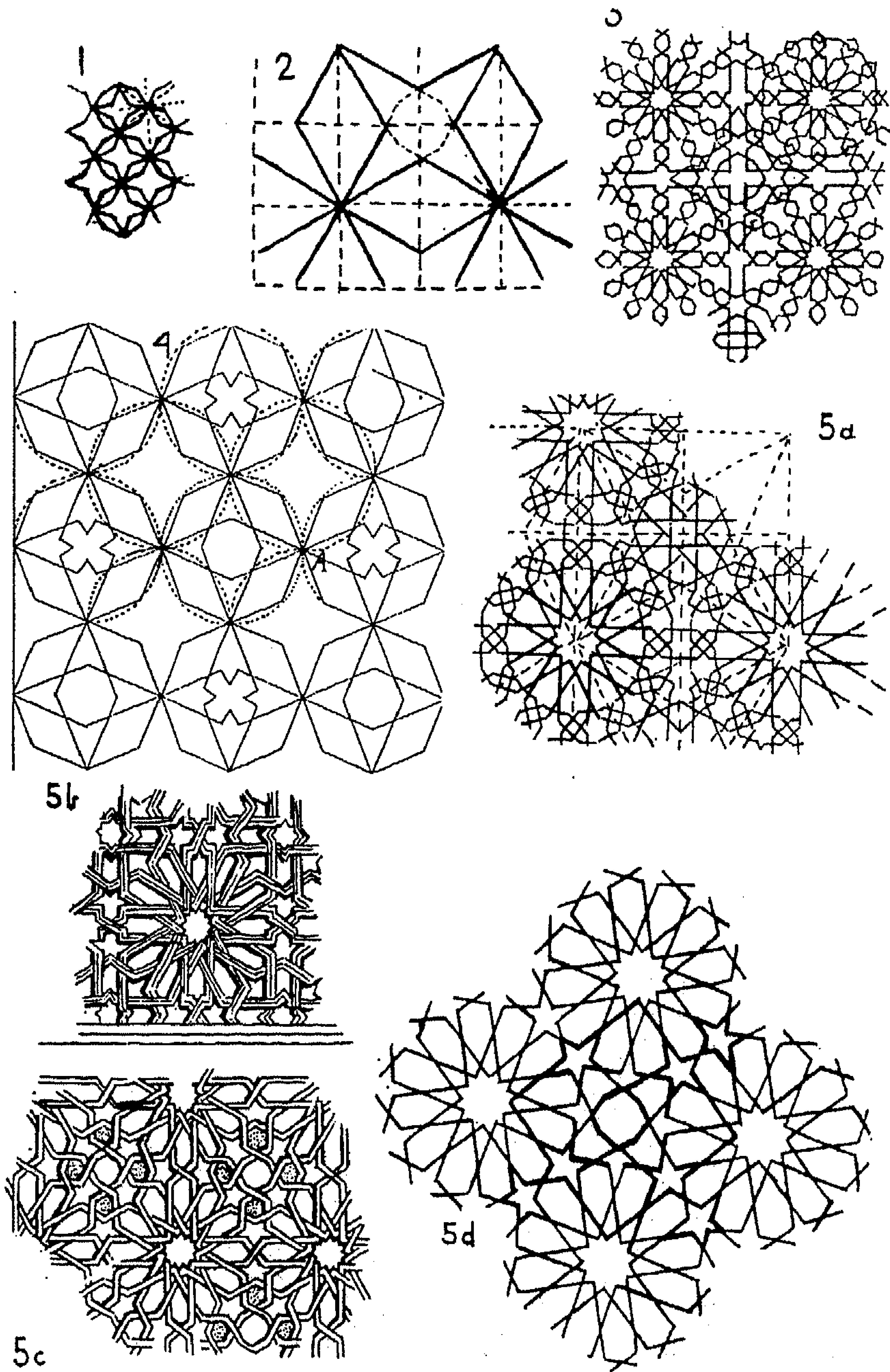
هذا نمط غير شائع فى إسبانيا ولقد عثرت عليه فقط فى زخارف جصية فى "كاسا دى أوليو" **C. De Oleo** بأشبيلية . فالتشبيكات فى هذا الشكل تتضافر بشكل مباشر دون أن تكون هناك حلقة وصل مثل الشكل المثمن أو النجوم الإضافية .

المشرق:

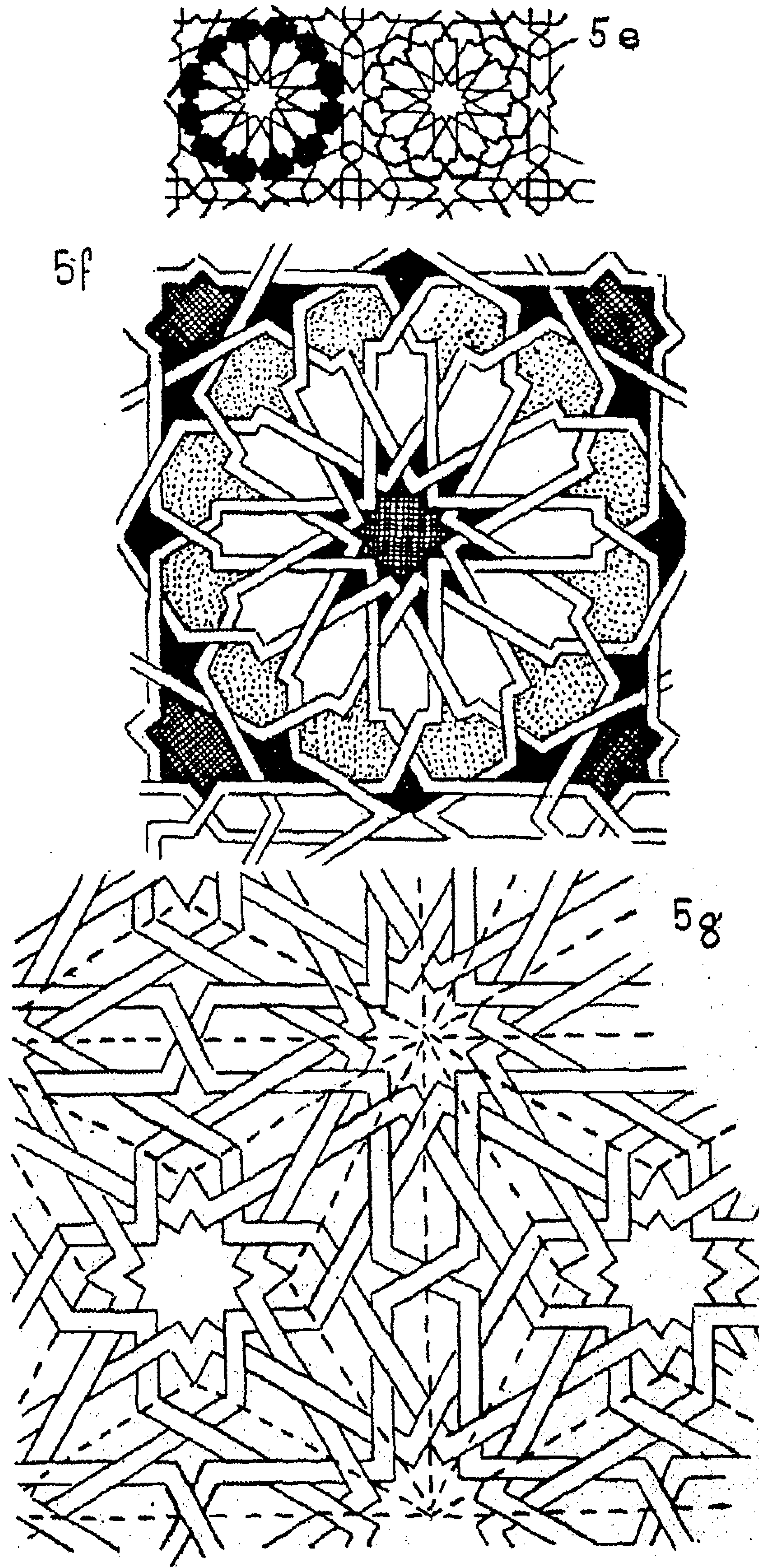
التشبيكة رقم **5C**: المسجد الأخضر في بروسه (بورصة) **Brusa** (القرن الخامس عشر) **(534)**. والتشبيكة ذات الاثنى عشر طرفًا، شكل **5d**: سيراميك ناكشيبان تحجوان (القرن الثاني عشر) **(535)**، التشبيكة المكونة من اثنى عشر [شكل **5f**] سيراميك مسجد شيخون (القرن الرابع عشر) **(536)**، والتشبيكة المكونة من **12**، شكل **13**: نسخ من القرآن الكريم من المشرق (القرن الرابع عشر) **(537)** وتكوينات من محراب مسجد "ست مستكة" في مصر المملوكية **(538)**، والتشبيكة من **12**، شكل **15**:

باب مدخل مدرسة سيدركالي، بيقونيه **(539)**، وزخرفة حائط مسجد أشطر خان **1315**م، **(540)**، وبائكة خان إخضير (القرن الثالث عشر) **(541)**، وزخرفة خشبية عربية **(542)**، وتشبيكة من **12** ومحاط بها ثنتا عشرة نجمة ذات خمسة أطراف: بوابة من مصر الإيرانية (القرنين الحادي عشر والثاني عشر).**(543)** ومنبر المسجد الجامع في ديفرص **(544)** والعمارة الإيرانية القرنين العاشر والحادي عشر **(545)**.

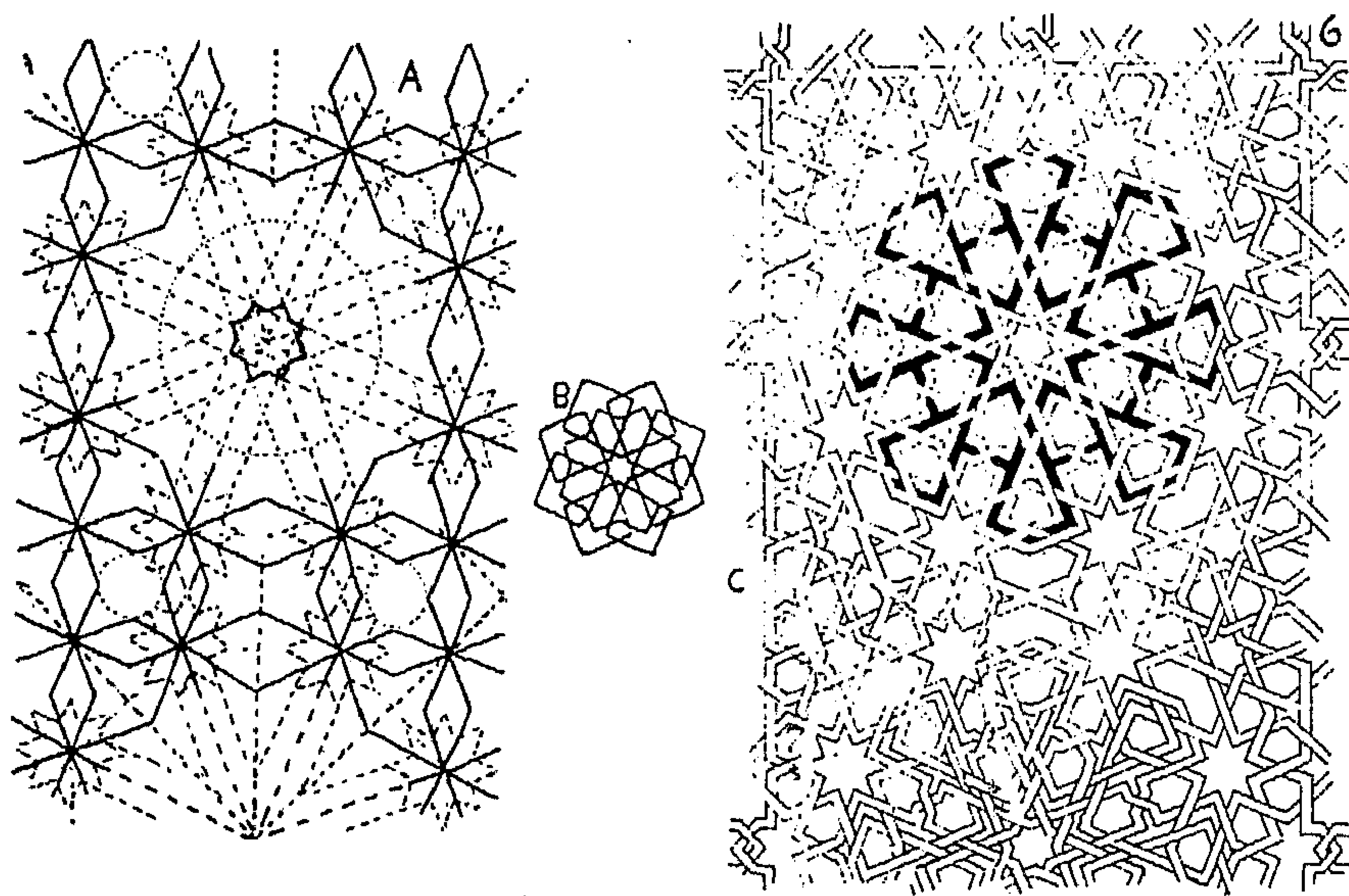
هناك تشبيكة من **12** محاطة بعشرة من المثمنات: ضريح مصطفى باشا **1269**م القاهرة **(546)**، وهذه التشبيكة غير معروفة في إسبانيا، تشبيكة من **16** رباط ارذمر الصالحي [شكل **19**] مع بعض التعديلات الطفيفة في جلدة نسخة من القرآن الكريم **1300**م في متحف الفن التركي والإسلامي في أسطنبول **(547)**.



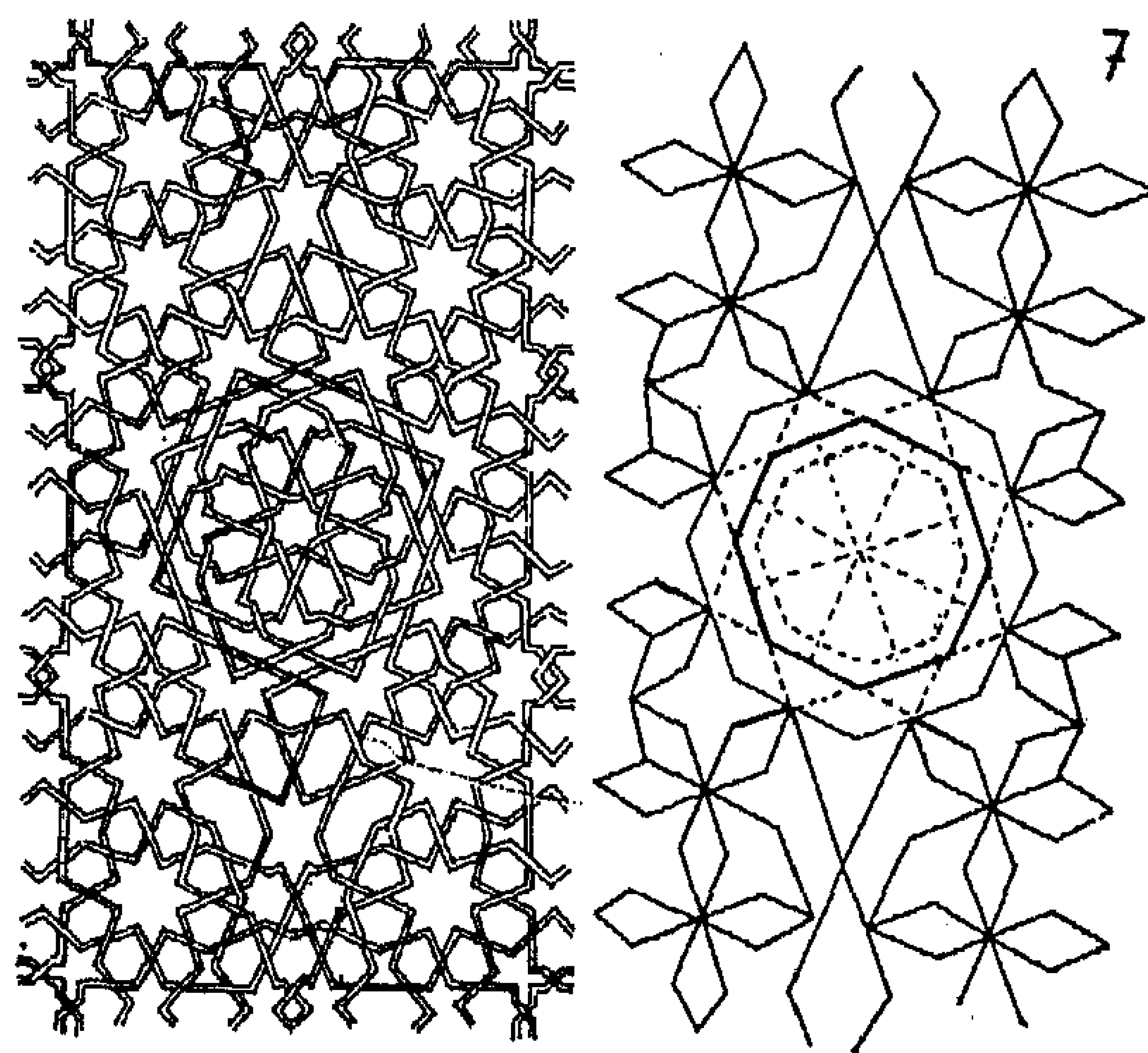
لوحة مجمعة 58 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.



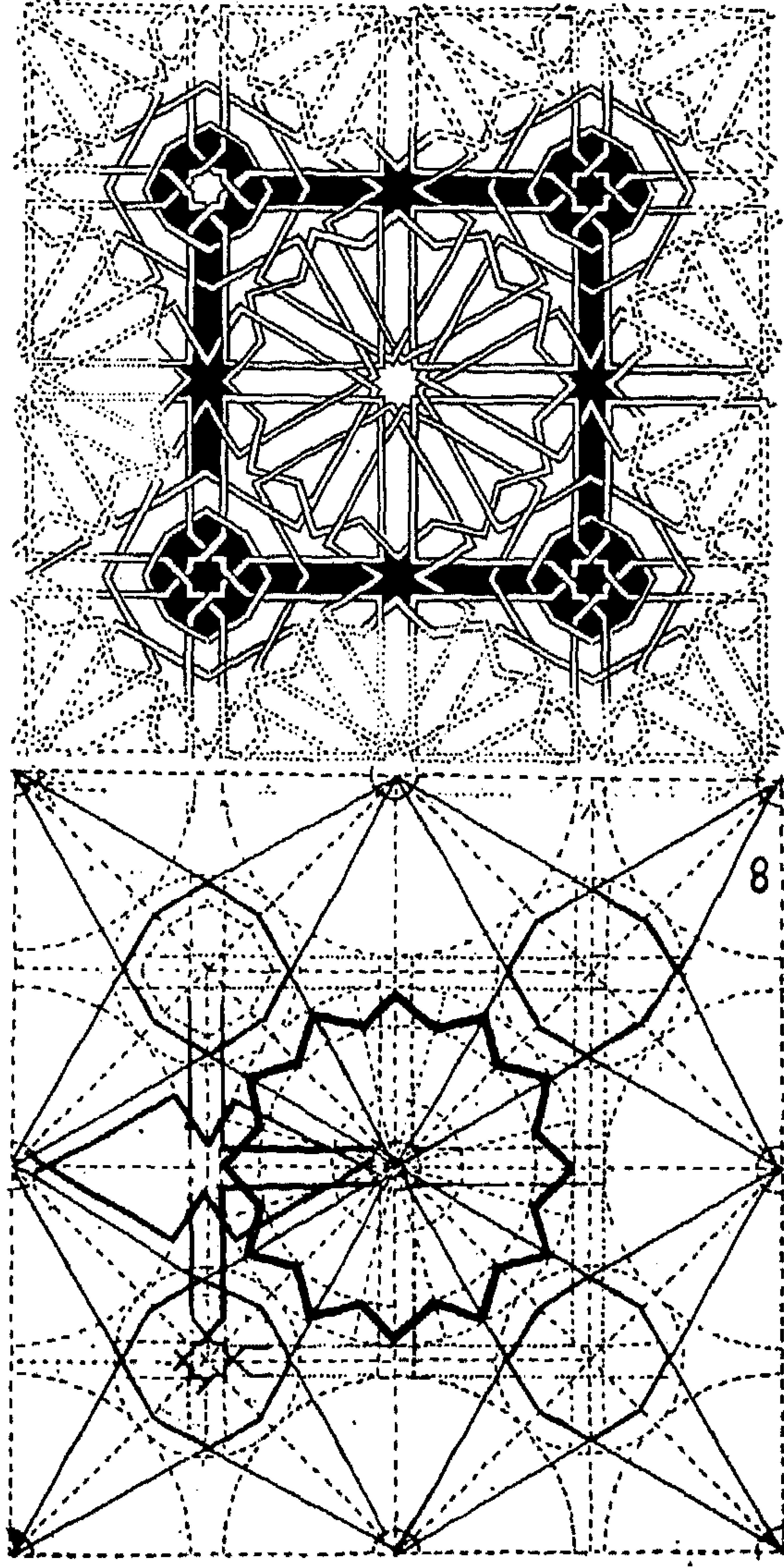
لوحة مجمعة 59 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.



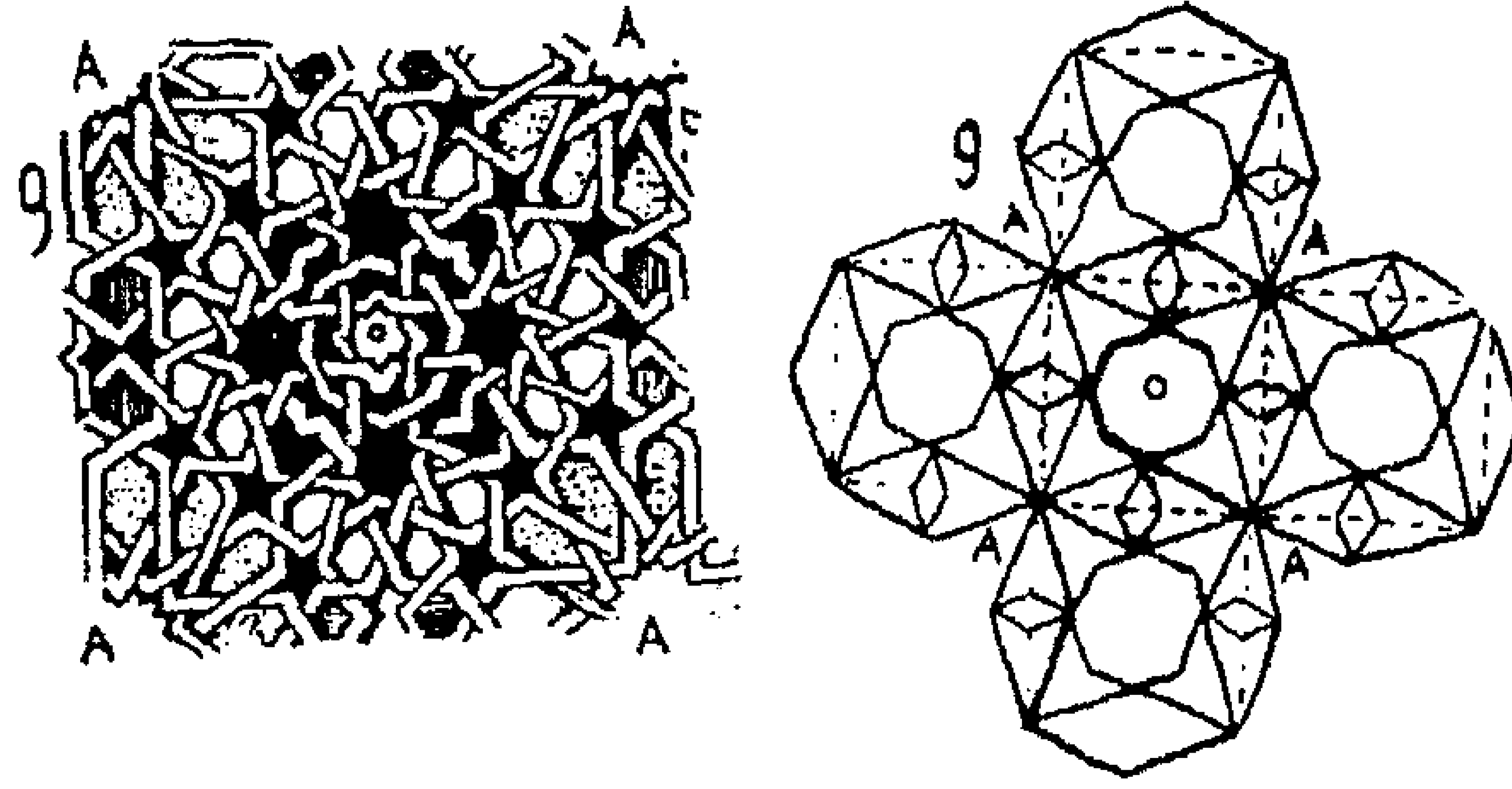
لوحة مجمعة 60 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.



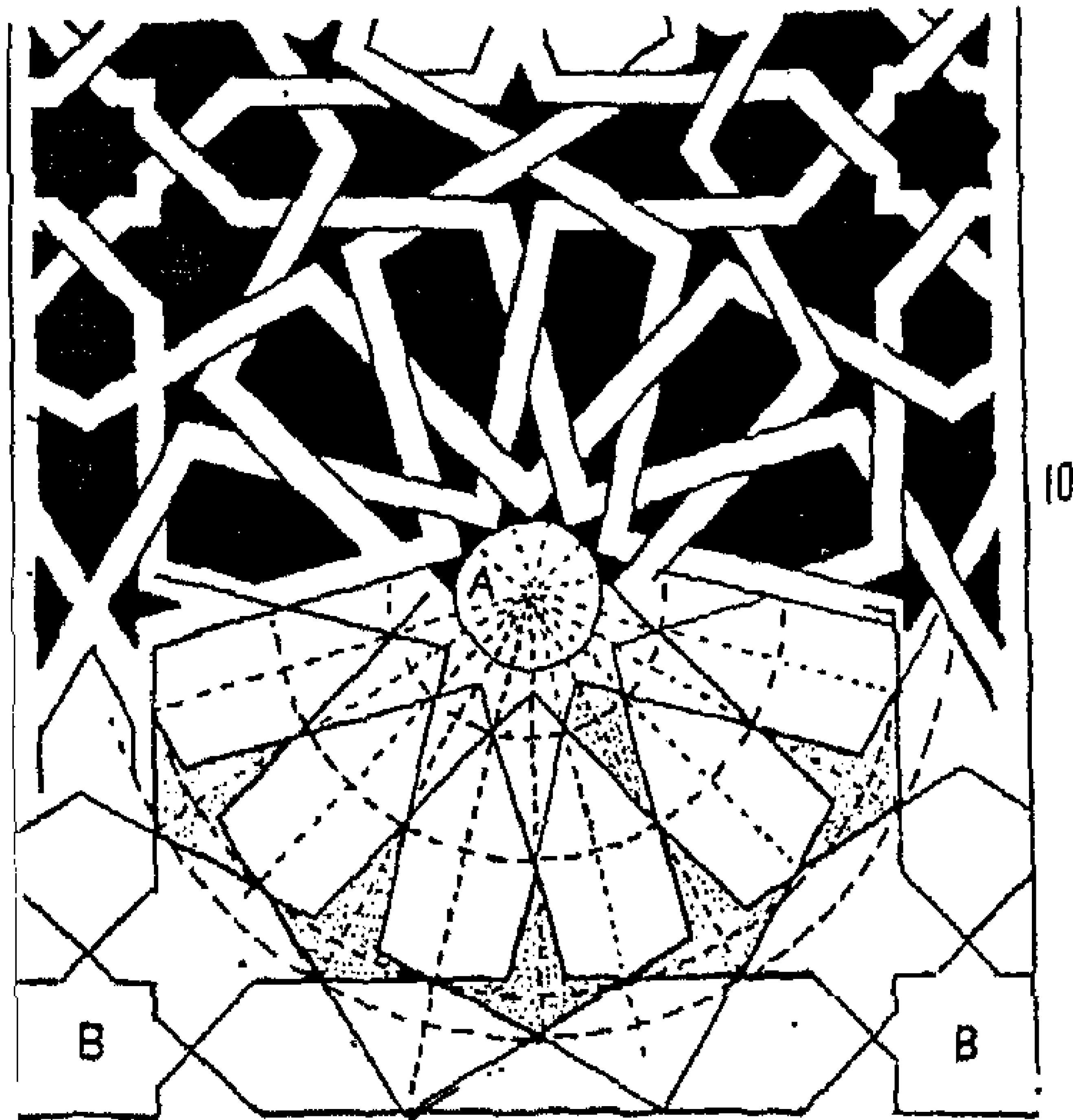
لوحة مجمعة 61 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.

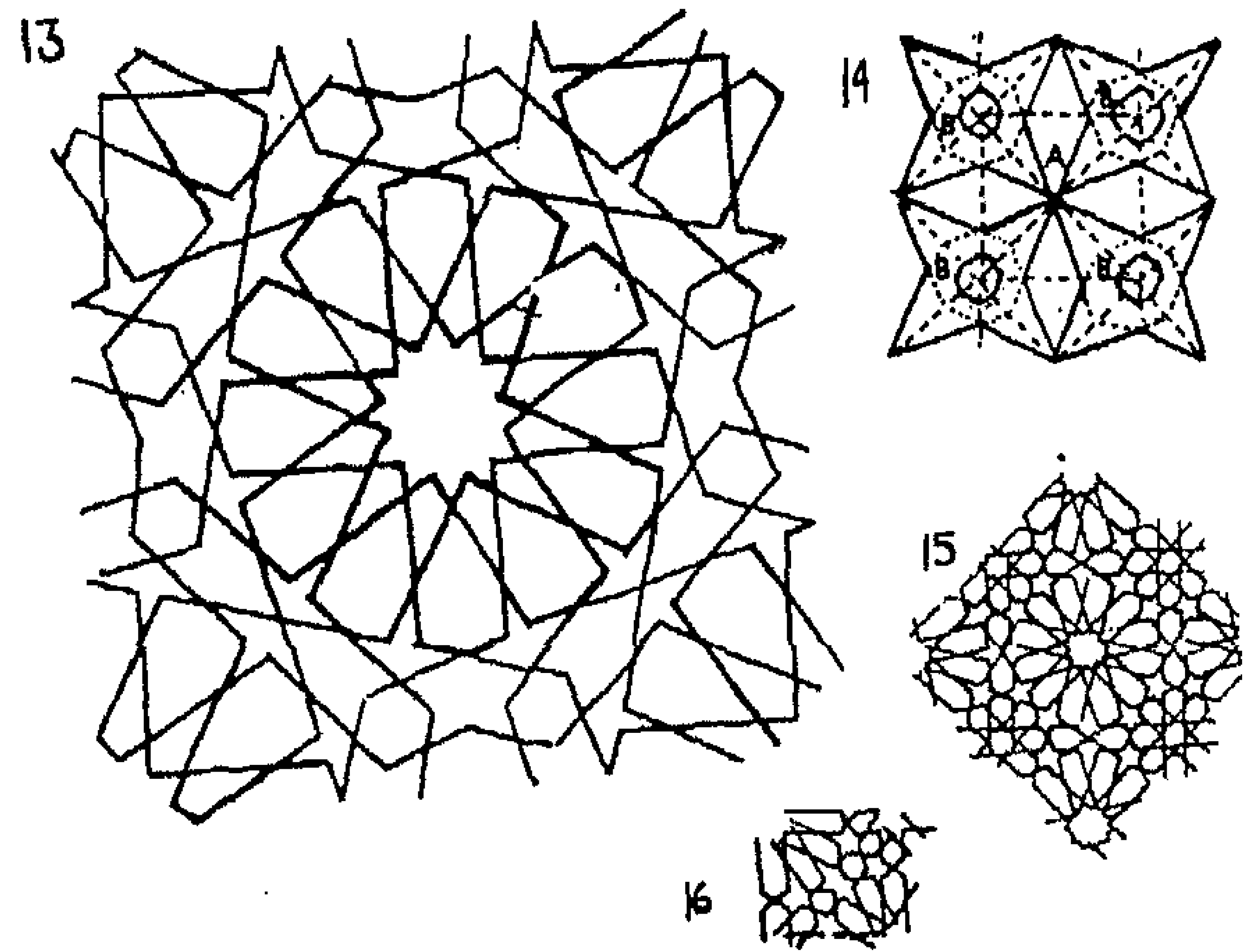


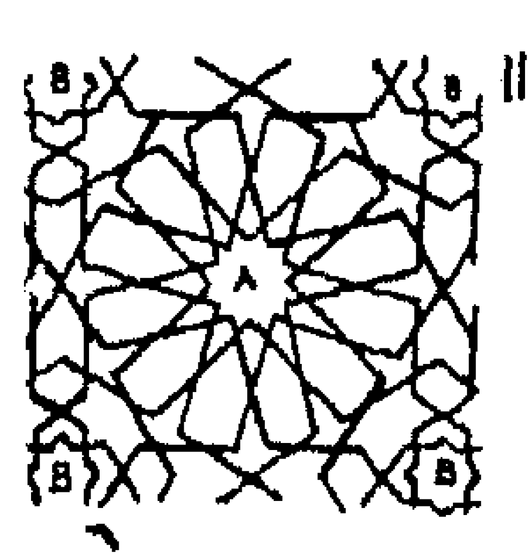
لوحة مجمعة 62 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.

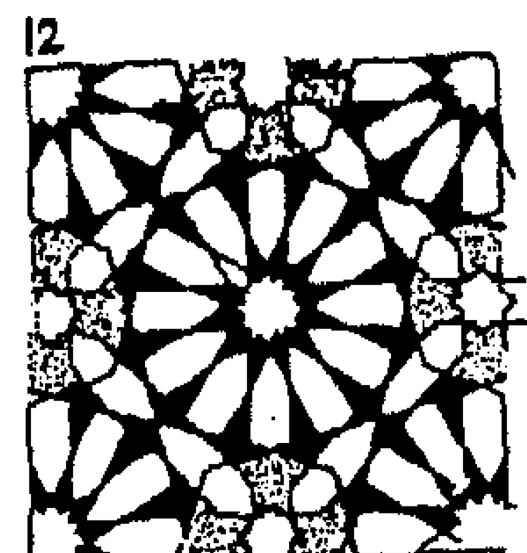


لوحة مجمعة 63 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.

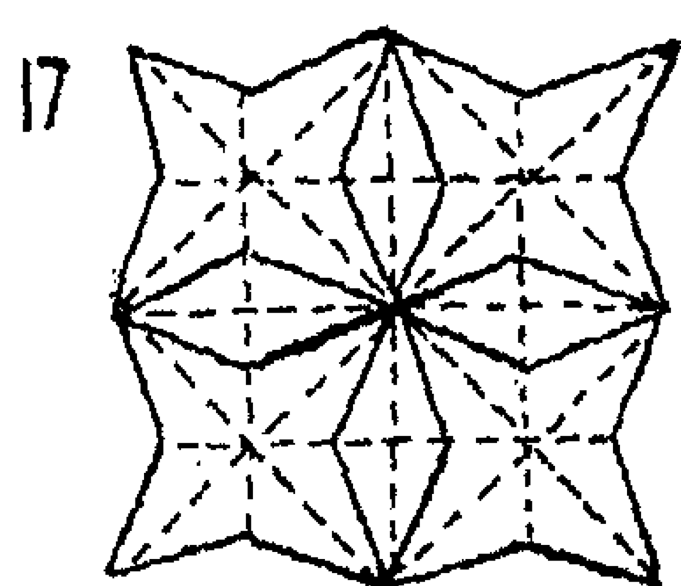


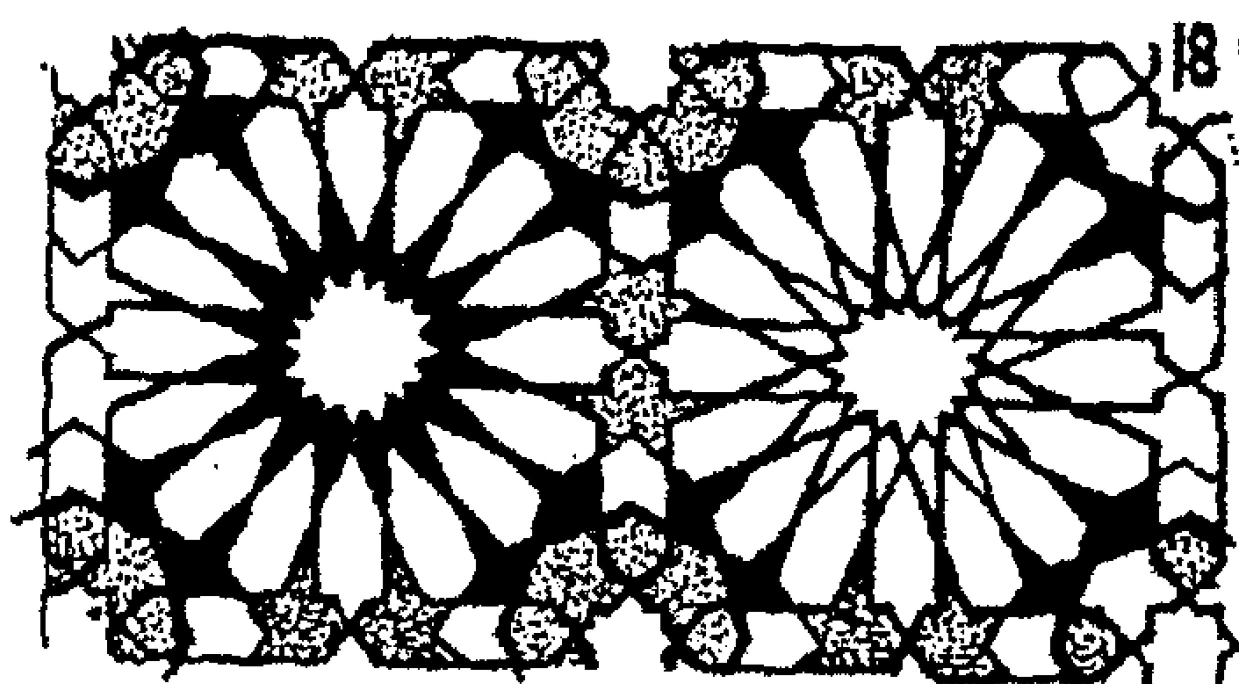


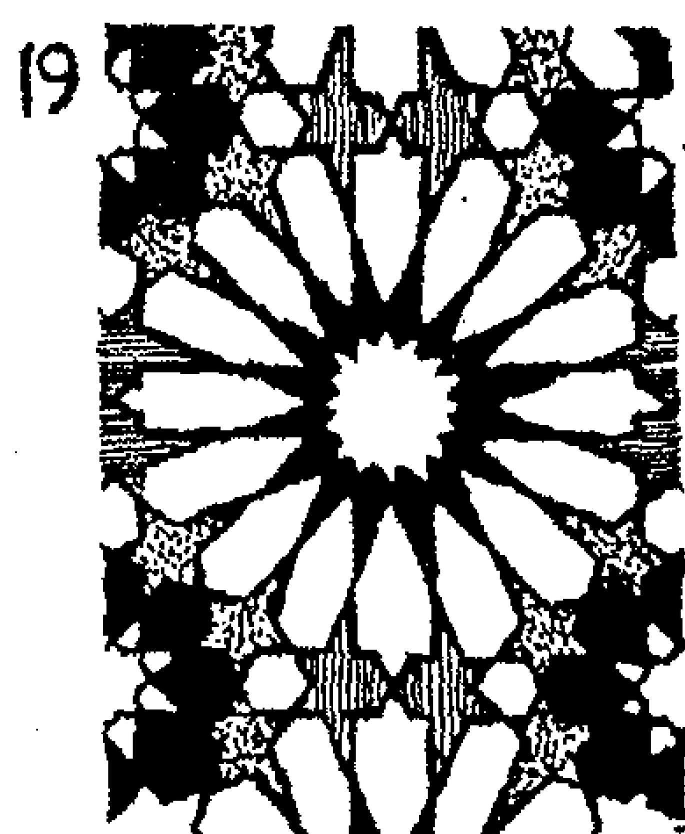


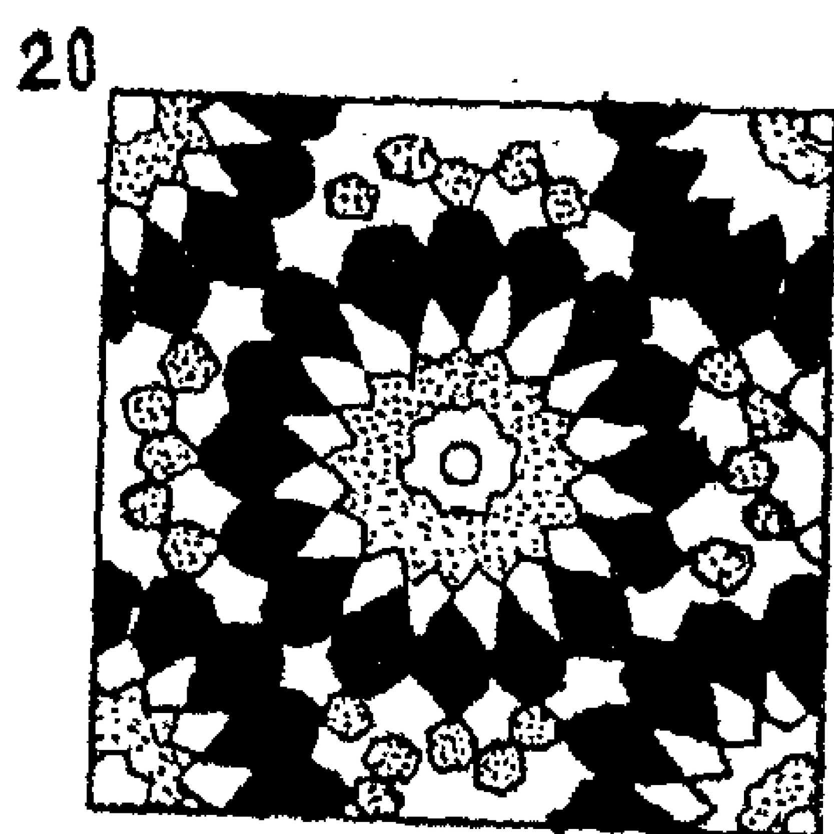


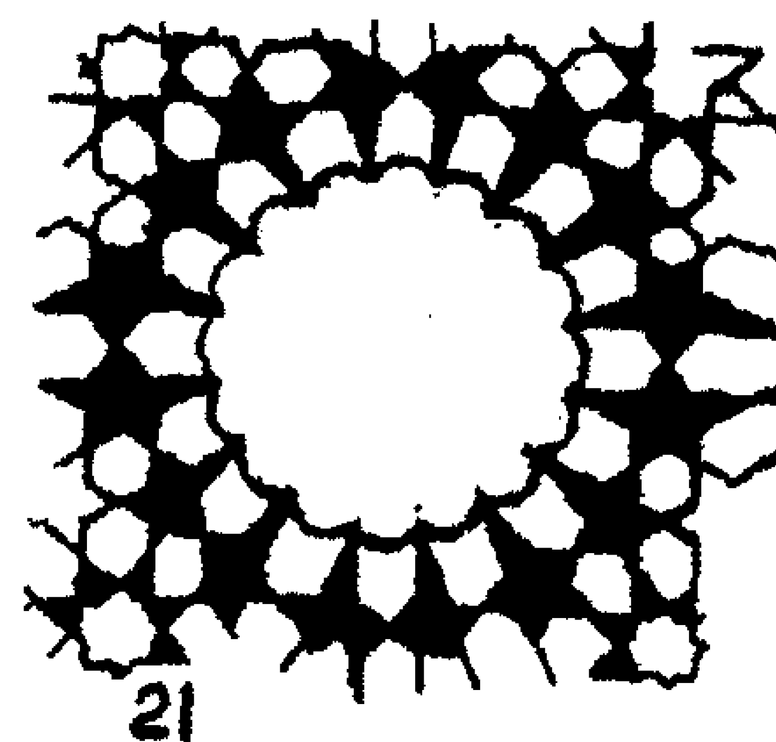
لوحة مجمعة 64 تشبيكة من 12 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.

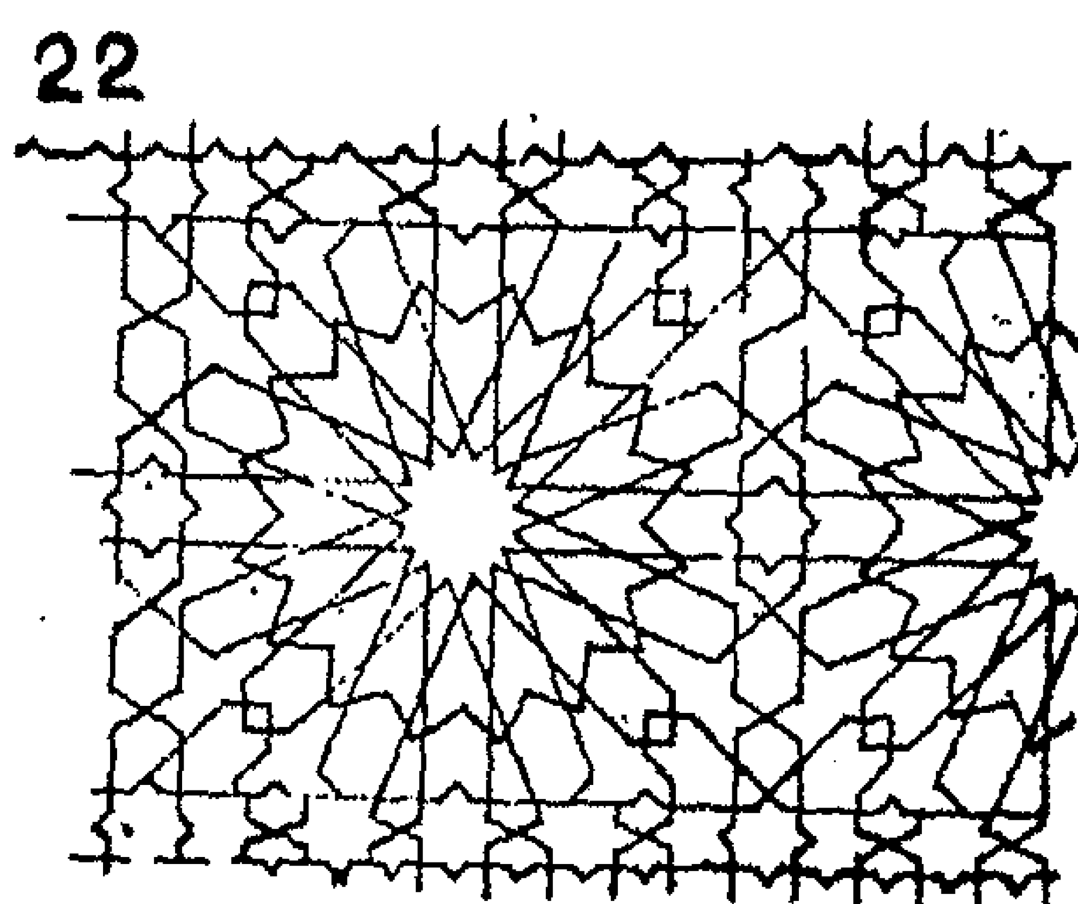


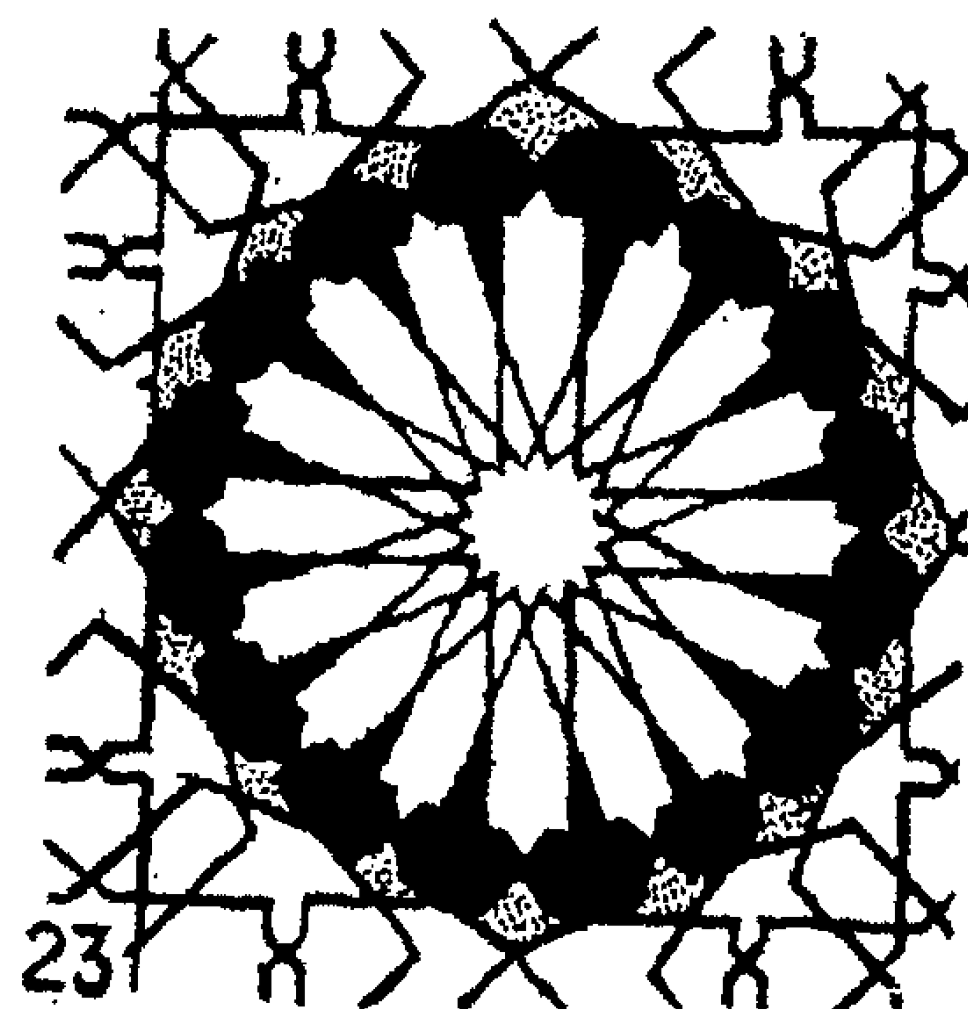


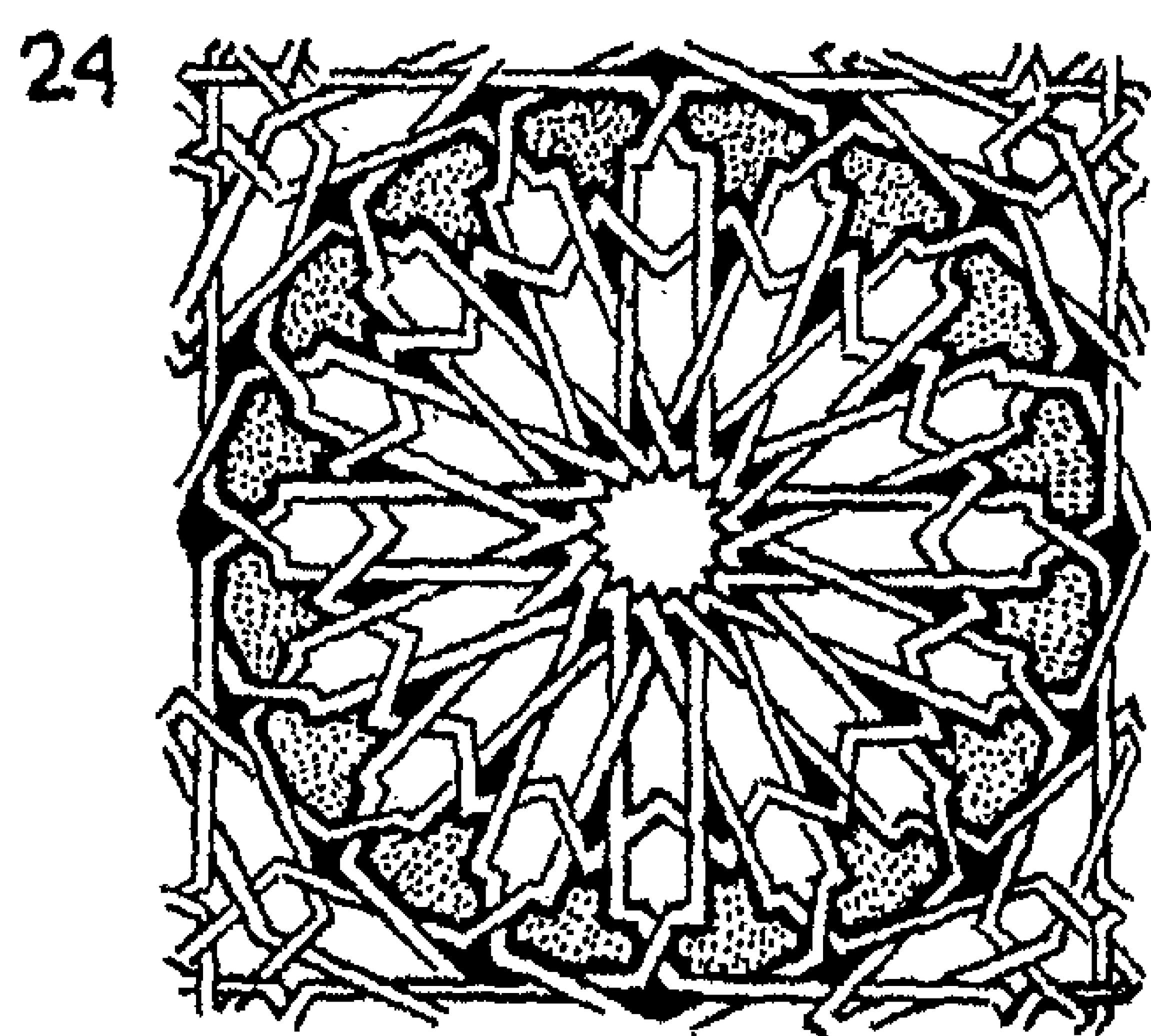


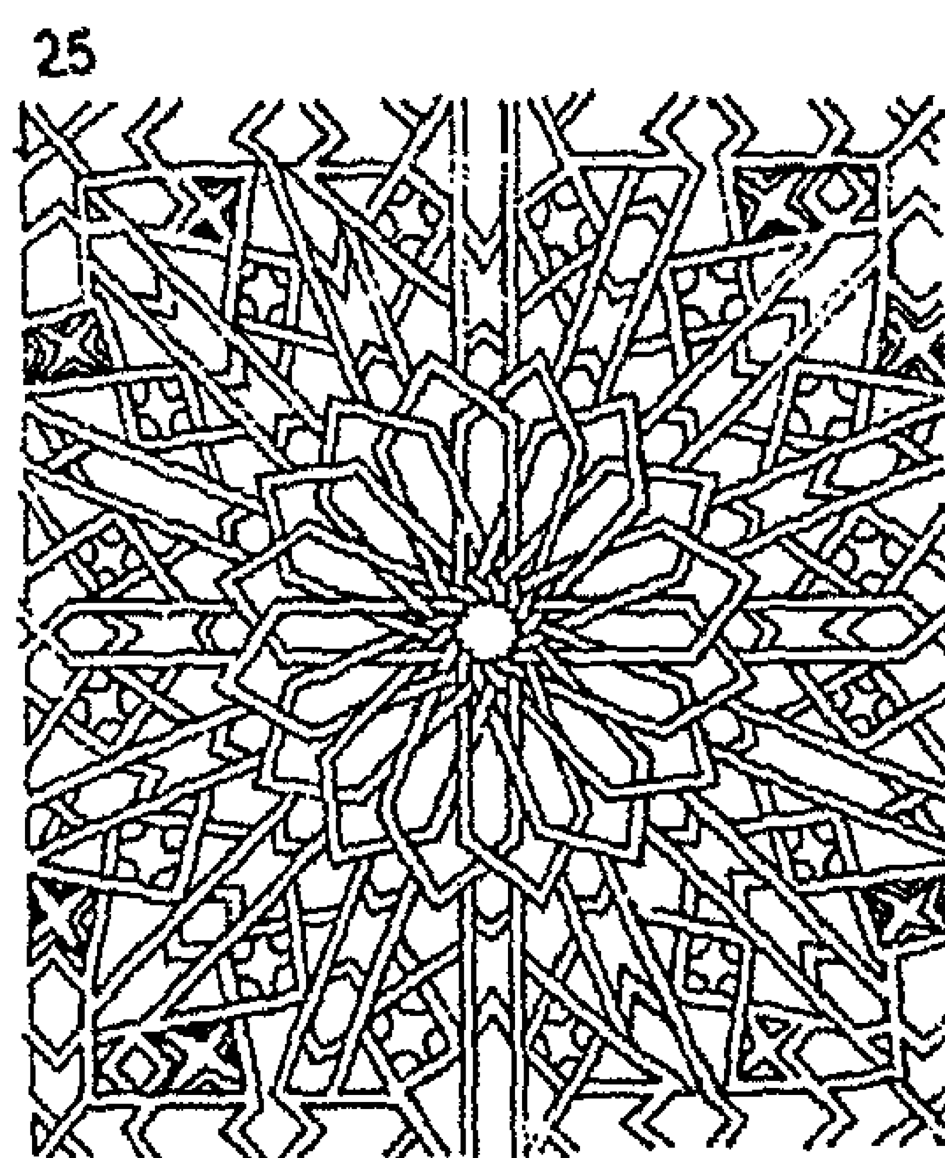




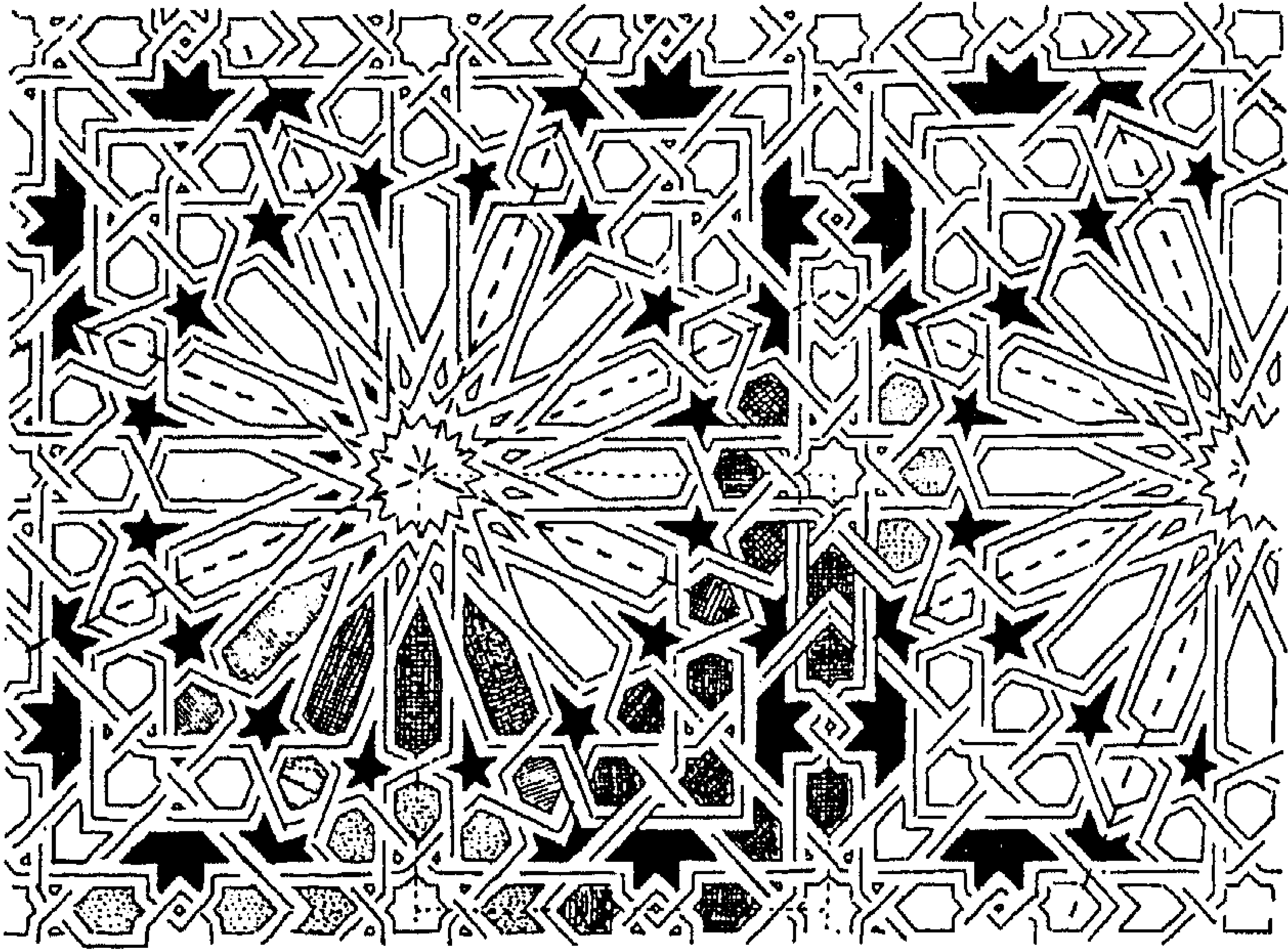


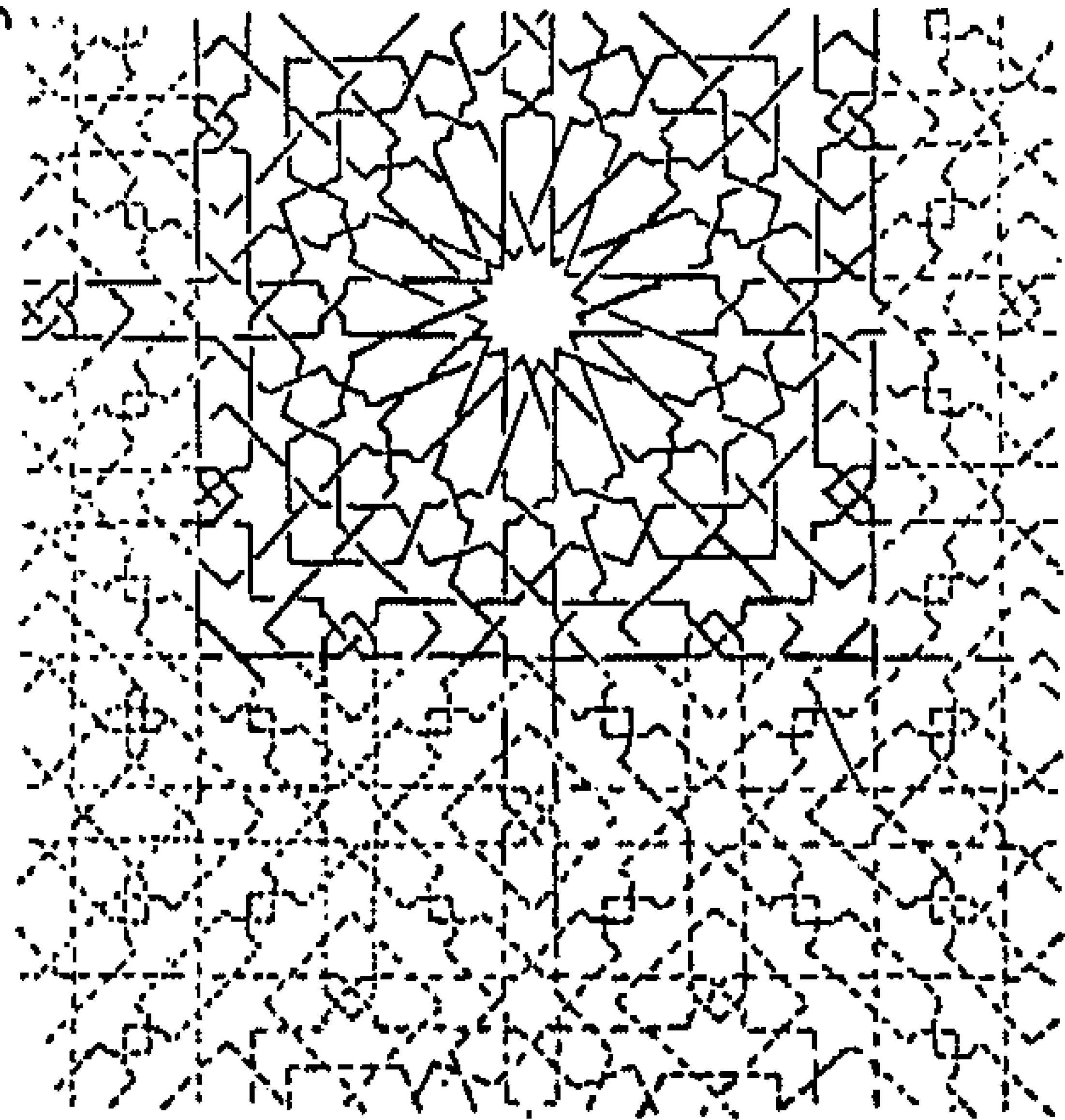


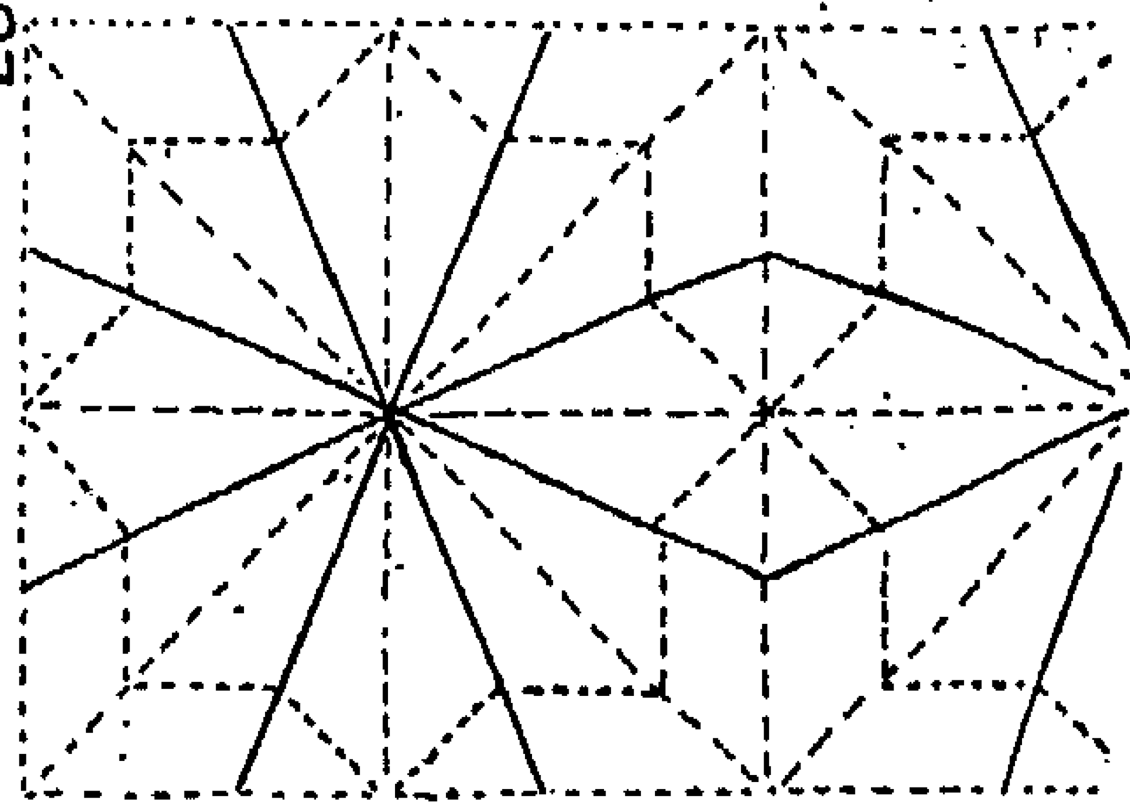




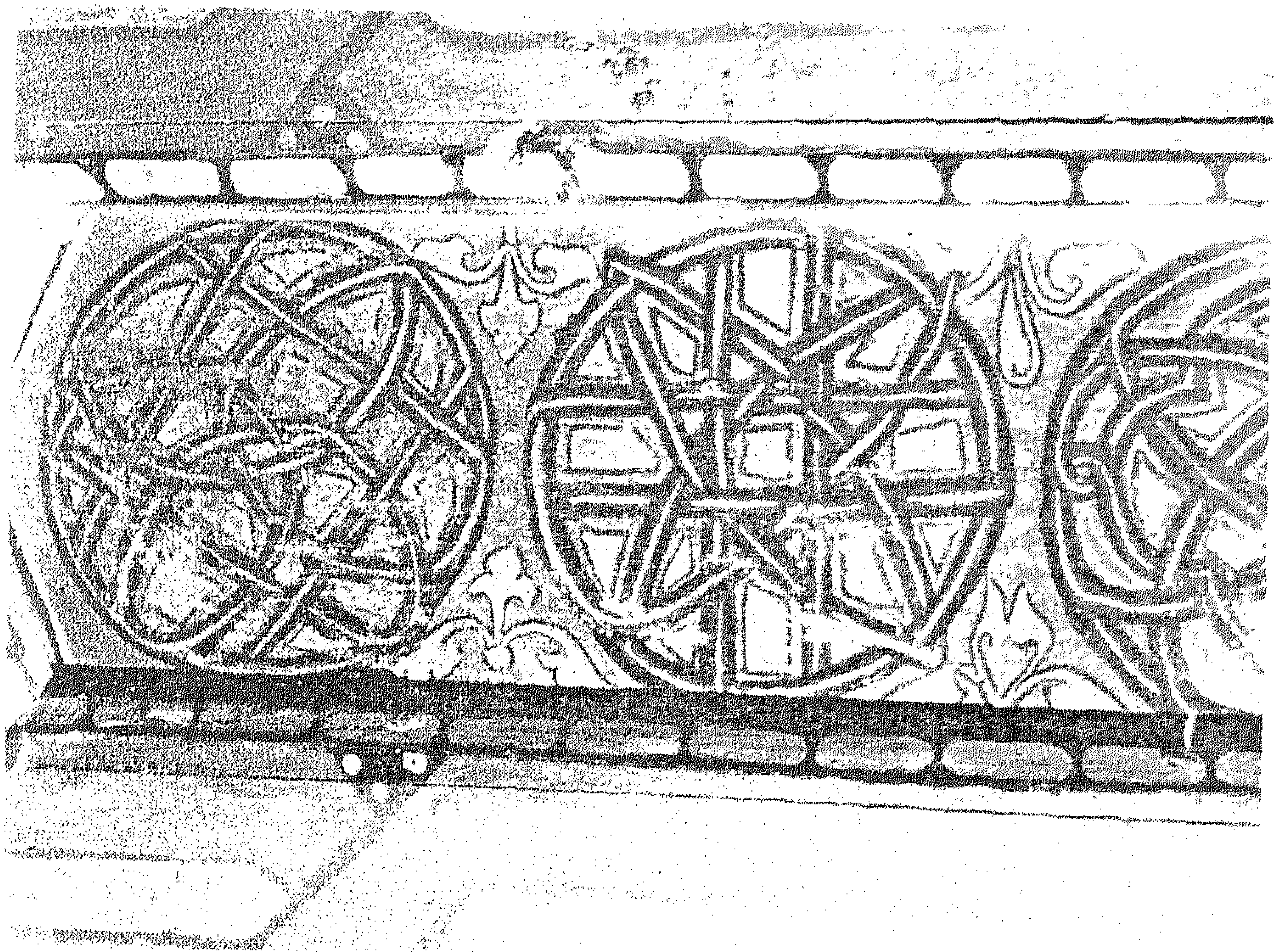
لوحة مجمعة 65 تشبيكة من 16 : النظام: شبكة المعينات أو المثمنات المتشابكة.

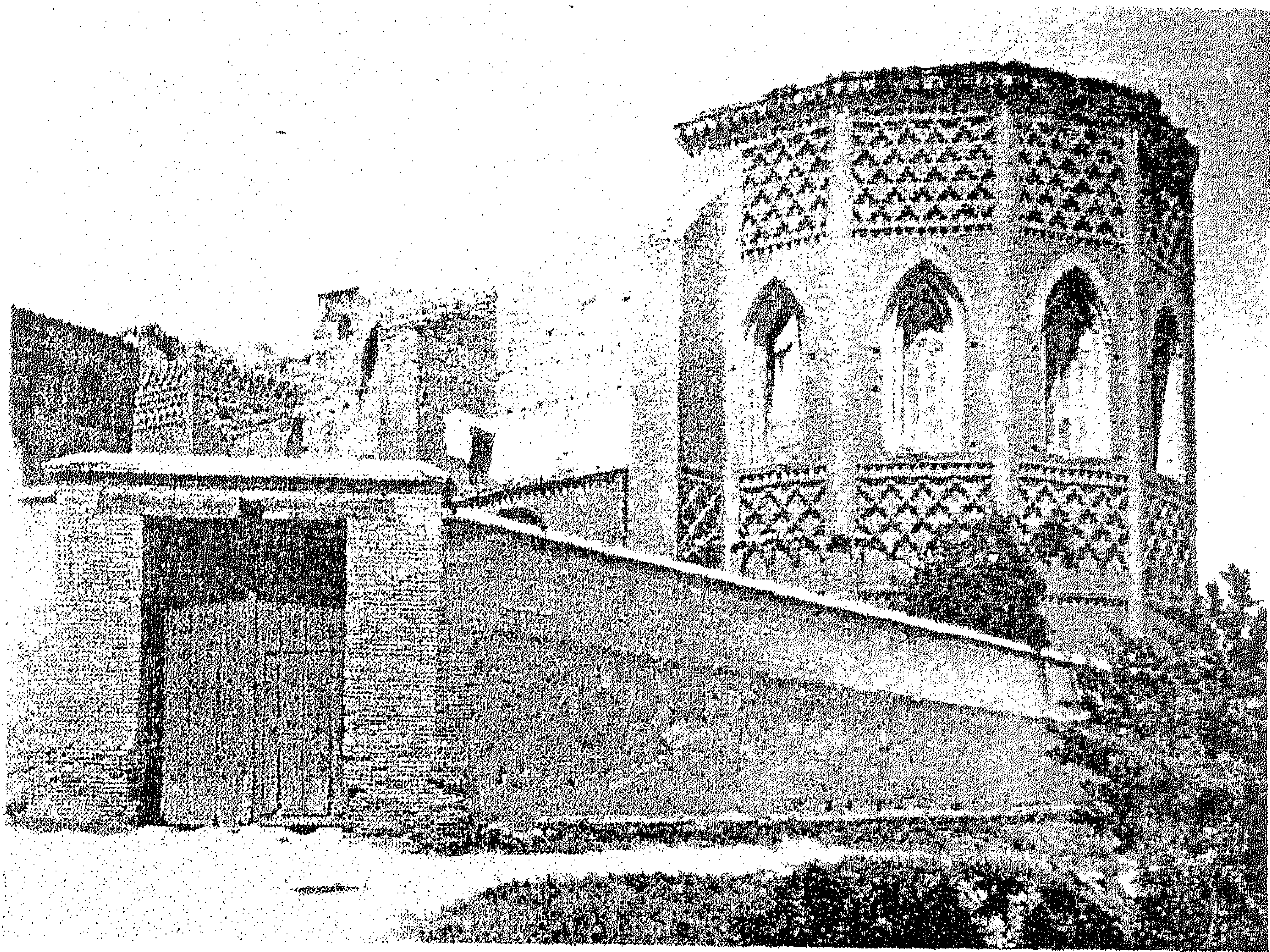






لوحة مجمعة 66 تشبيكة من 16
: النظام: شبكة المعينات أو
المثمنات المتشابكة.





لوحة رقم 12

(أ) رسم في سقف كاتدرائية ترويل

(ب) قبو مذبح مدجن في دير جماعة الدومنيكان- ماجايون (سرقسطة).

كانت الزخرفة الهندسية في أرغن على صلة مباشرة بالموضوعات المسيحية، ففي السقف الجمالوني ذي المسند والرباط والكائن في كاتدرائية ترويل نجد أن الموضوعات الإسلامية التي تم تمثلها بذكاء وبراعة تلازم العناصر الأخرى ذات الطبيعة الرومانية وتحتل الزخرفة الهندسية مكانة بارزة في هذا المقام فهناك الميداليات ذات الخطوط المثمنة التي تستلهم التشبيكات المنحنية والتي ظهرت في الجعفرية ويقدم لنا هذا الإقليم أولى أمثلة الدمج الفني بين الأسلوبين في شبه الجزيرة الأيبيرية.

أما في الكنائس المشيدة بالآجر فإن البنية المعمارية قد ازدانت بزخارف هندسية إسلامية ومع هذا فإن الآجر كان أيضا أحد العناصر الإسلامية إذ تم التوصل إلى أنماط جديدة استمرت في الإقليم ابتداء من القرن الثالث عشر وحتى القرن السادس عشر، وهذا الاستمرار الذي نجده قد لحق ببعض الأمثلة بقصر الباروك، يرجع في أساسه إلى النشاط المكثف لمعامل الفخار في الإقليم والتي حملت الزخارف الإسلامية القديمة حيث نراه على الأواني والأرضيات والأديرة التي ترجع إلى عصر متأخر.

الفصل التاسع

الأشكال المثمنة

اللوحتان المجمعتان 67 ، 68

Composiciones de octogonos

يتم الوصول إلى النظام الأساسي من خلال التبسيط المنظم لشبكة المعينات أو المثمنات المتقاطعة التي كنا قد شهدناها في الشكل **2** (الفصل السابق) وكما هو معروف فإن النمط الذي يجسد التكوينات التي سنقوم بدراستها الآن كان معروفا لدى القدماء **(548)**.

فالشكل رقم **2** من لوحة م **67** يقدم لنا مخطط الشكل **1** المستخرج من الوزرات المنقوشة في كاستيخوا دي مونتي أجودو **Costillejo de Monteagudo 549**، وقد تم وضع تشبيكة من ثمانية أطراف داخل الشكل المثمن وكذلك تشبيكات من ستة أطراف عند كل طرف من الأطراف الأربعة للنجمة.

نعثر على النمط الأساسي في وزرات منقوشة في حجرة "سانتودو منجو دي غرناطة" حيث تجتمع النجوم والأشكال المثمنة وفي الداخل بعض الزخارف التكميلية [شكل **3**].

نراه مرسوما أيضا على أحد وزرات في **Peinador Bajo** بقصر الحمراء ويتمثل ذلك في التكوين رقم **4**، غير أنه في هذه الحالة يتكون من مثمنات وأشكال نجمية وزخرفة في مقر الإقامة بدير سان فرناندو دي لاس أو يلجاس في برغش وكذا الأنماط **6 , 7a , 7b**، ونجد النمط رقم ٦ في إحدى البوابات بالكنيسة القديمة الموجودة في

الدير الطليطلي سانتو دومنجو الريال، وهو منبثق من النمط **7a** المأخوذ من جصيات غرناطية في كاسادي بروثيل **Casa de Procel**، ونعثر على النمط **7a** كعنصر زخرفي على أحد الأعمدة المربعة في قصر الحمراء.

وفيما يتعلق بالتكوين المثمن في هذه الأمثلة الثلاثة الأخيرة نجد أنه قد أضيفت زوايا صغيرة في أركانها وبذلك يصبح الشكل النجمي للمكونات ثمانية أطراف بدلا من أربعة.

وقد انتقل هذا التكوين الذي يتضمن زوايا صغيرة في أركان الأشكال المثمنة إلى المنسوجات الناصرية خلال الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر وذلك طبقا لما نراه في النمط **8** المأخوذ من قطعة نسجية محفوظة في متحف الفن في قطالونيا **M. de Arte de Cataluna**، ونجد فيه أن الفراغات الحرة تشغلها ميداليات مفصصة وتشبيكات صغيرة من ثمانية وبها عُقد عبارة عن شبه منحرف، وقد كان الشكل **8** بدون تلك الإضافات أحد العناصر الزخرفية في سقف حجرات كارلوس الخامس بالحمراء (القرن السادس عشر).

كان قصر الحمراء هو المسرح الذي بلغت فيه هذه المثمنات ذات الزوايا الصغيرة في الأركان حظها، وهذا ما نراه في النمط رقم **12** الذي ينقل لنا ما على بعض الوزرات المزججة في الغرفة الرئيسية لصالون قمارش وقد تحالف كل من النمطين السابقين **6,7a** مع تشبيكات من اثني عشر طرفا مختلفة عن تلك التي درسناها في الفصل الثامن غير أنها محاطة بأشكال مثمنة أكبر حجما، وهنا نجد أن الزخرفة الهندسية قد بلغت شأوا في طريق الدقة ورفعة الذوق، وأصبحنا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام برهان يؤكد أن الفنانين الغرناطيين أضفوا على الزخرفة الهندسية التي ورثوها عن أجدادهم الرشاقة بذكاء يتفوق على تلك الأعمال القادمة من المشرق.

نجد في الوقت الحالي زخرفة على السقف المسطح للبلاطة الشمالية لصحن الرياحين في الحمراء تشبه ما يوجد في الشكل رقم **12**، وبالتالي فله صلة بسقف تونس في دار البيه.

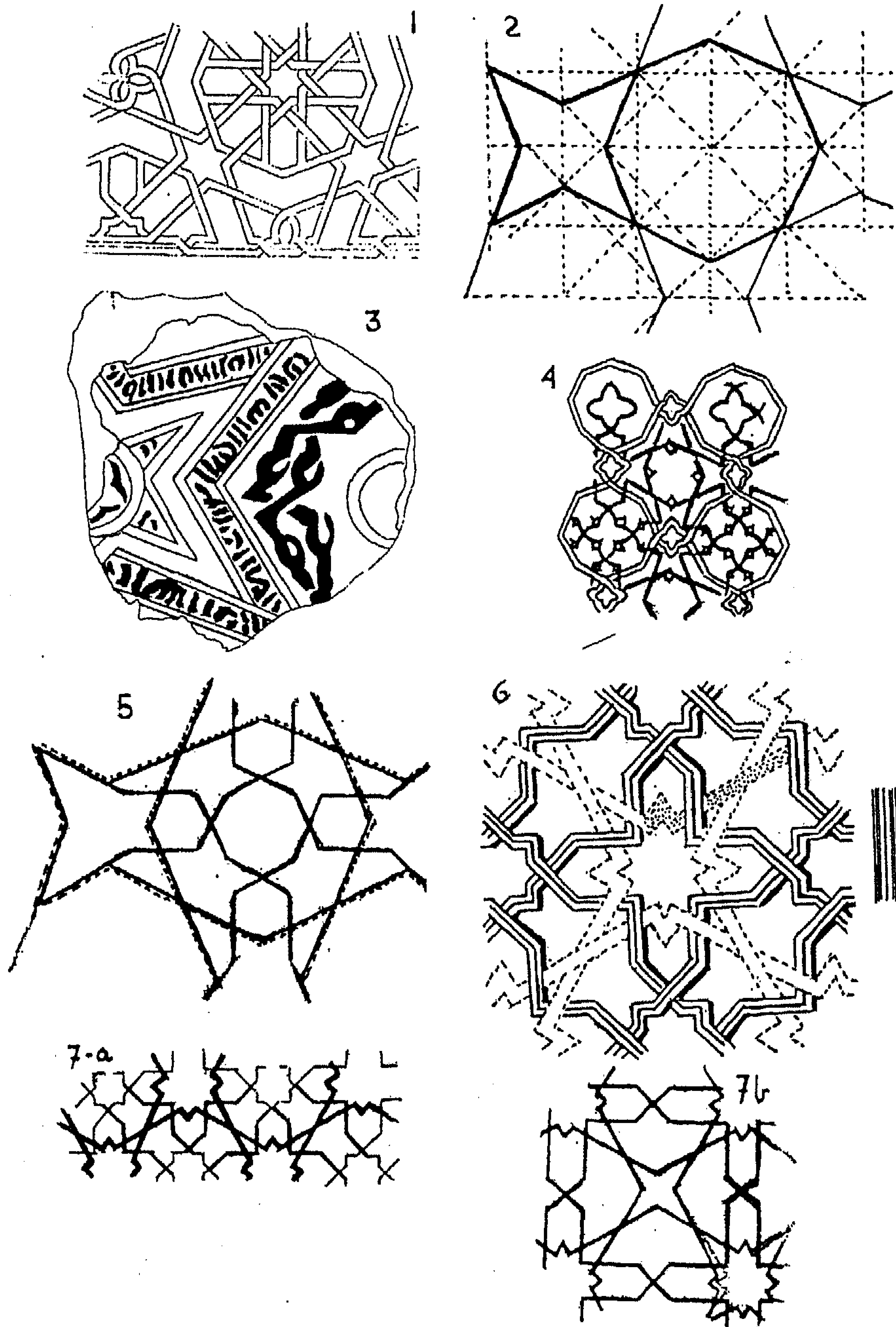
والشكل رقم **9** الكائن في لوحة م **68** منبثق من النمط القديم رقم **2** الكائن في لوحة م **67** كما أن مخططه الأساسي المباشر هو النمط **10** ويبتعد المخطط الأساسي

رقم **10** عن النمط الكلاسيكي رقم **2** الذي يحمل كنارا عريضا بدلا من الخط البسيط وبذلك تصبح النجوم المحبطة بالشكل أكثر صغراً.

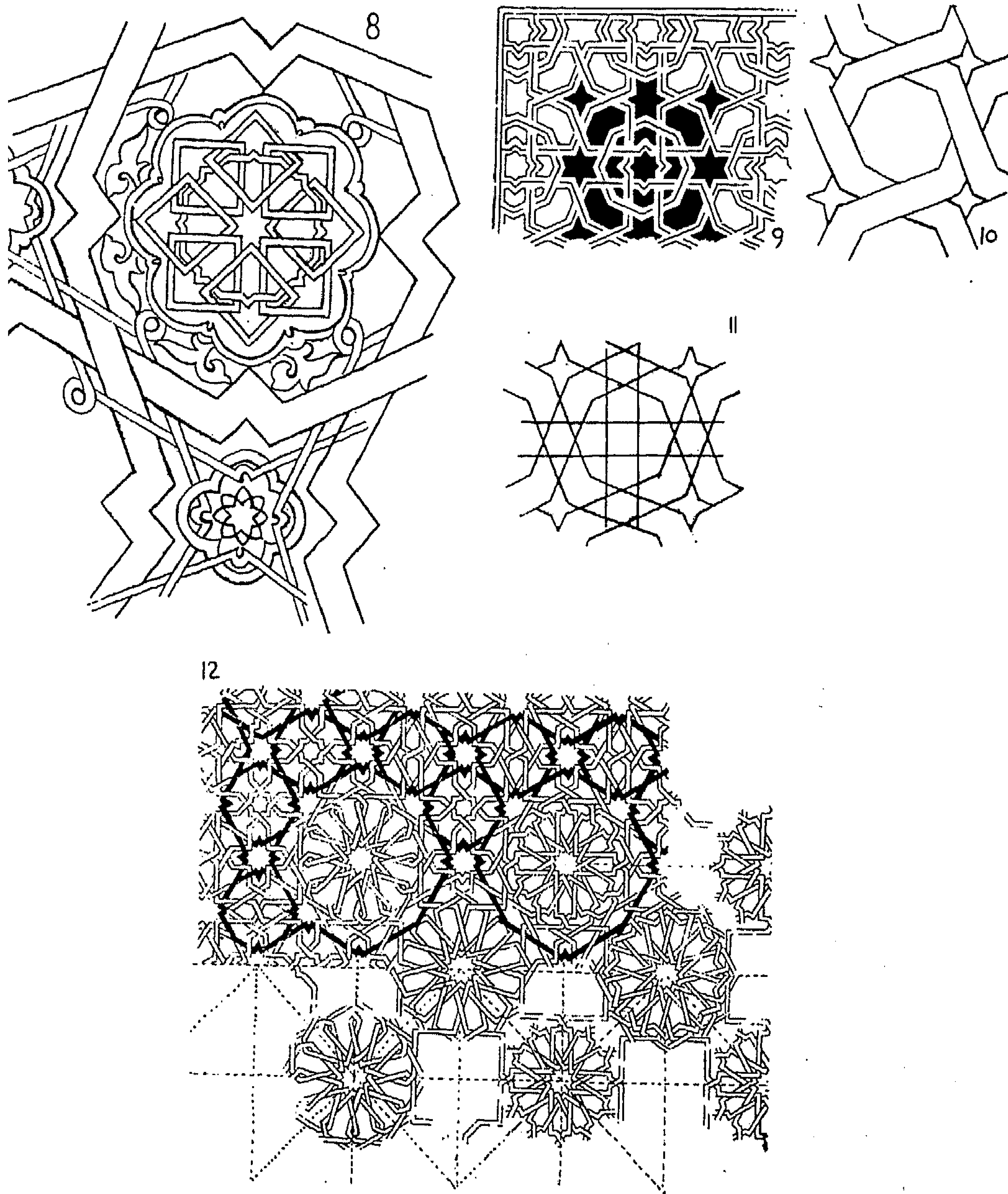
ومن خلال النمط **11** نجد البرهان الخاص بالانتقال من النمط الكلاسيكي **10** إلى النمط الأندلسي الإسلامي، وهو شكل نعثر عليه في واجهة قصر في حلب **550**، حيث نرى فيه تراكبا بين المخطط الكلاسيكي وخطوط أفقية وعرضية بحيث نجد نقاط التقاطع في وسط الأشكال المثمنة والشكل الناجم عن ذلك التراكب يؤدي إلى ظهور أشكال نجمية من ستة أطراف.

وما بقي أمامنا هو أن نعرف إلى أي درجة أسهم المشرق في تركيب النمط الاسباني رقم **9**، ومع ذلك نلاحظ للوهلة الأولى أن الوصول إليه كان عن طريق تراكب أنماط مختلفة كنا قد رأيناها في الشكل الذي عثرنا عليه في حلب، غير أن تقنية تراكب أنماط كلاسيكية كانت أمرا معروفا في شبه جزيرة أيبيريا، ونرى الشكل **9** في الآثار التالية: وزرة مدهونة في صالة العدل بقصر أشبيلية، وزخارف جصية مزججة في القصر المدجن بقصر أشبيلية، وسقف في بهو السباع، وجصيات في محراب مقر الإقامة السفلي بدير جواد لوبي، وأرضية مزججة بنفس الدير وسقف كنيسة سان خوستو في طليطلة، وسقف المصلى الملكي في غرناطة **Capills a Real** وزخارف جصية في كاسادولونادي داروكا **Casa de Luna de Danoca**.

أما في الشمال الإفريقي فنراه في سقف مسجد سيدي بومدين – الجزائر **551**.



لوحة مجمعة 67 تكوينات مثمنة.



لوحة مجمعة 68 تكوينات مثمنة .

الفصل العاشر

التشبيكة ذات الاثنى عشر والمحاطة بستة أخرى ذات التسعة أطراف

Lazo de 12 rodeado de oseiso lazos de 9

ولد هذا التكوين في غرناطة الناصريين، ويتوجه تشبيكة من اثنى عشر طرفا حيث ترتبط أطرافه غير الزوجية بتشبيكات من تسعة أطراف بشكل مباشر [اللوحات المجمعة **71,70,9**].

الأصول والتطور: يمثل المخطط رقم **4** الشكل رقم **1** وهو مخطط شائع الاستخدام في الفسيفساء وبعض الأعمال القديمة (بومبي **Pompeya**، إيطاليا.. إلخ) **552**، وإذا ما قمنا برسم محاور على هذا المخطط القديم بحيث تمر من وسط الأشكال النجمية ذات الأطراف الستة فإننا سنصل إلى الشكل المماثل رقم **3** والذي سوف يكون المخطط الأساسي النهائي للتكوين الذي ندرسه.

وسيرا على ما شهدناه في شباك المعينات التي تقوم بتوليد تشبيكات من ثمانية واثنى عشر وستة عشر طرفا (انظر الفصل الثامن) يمكننا أن نرى وجود علاقة تبعية كاملة بين الخطوط المتلاقية في نقطة وبين التشكيبات المختلفة في التكوين الإسلامي وهكذا فإن الاثنى عشر محورا التي تجتمع في مركز النجمة سوف تسفر عن التشبيكة ذات الاثنى عشر؛ وحيث تجمع ثلاثة معينات وثلاثة محاور تكميلية سنجد التشبيكات ذات التسعة، أي تشبيكة لكل طرف من أطراف النجمة، وحتى يمكن أن تكون درجة الزوايا الخاصة بالتشبكية واحدة (ذات التسعة)، ظهرت الحاجة إلى إدخال نوع من التطويع الخفيف على جوانب الأشكال السداسية التي تحيط بالنجوم ذات الستة

أطراف، وبذلك فإن الشكل ذا الستة أضلاع **Poligono** يبدو وكأنه مكون من اثنى عشر ، وعلى هذا نصل إلى الشكل الأساسي رقم **3**.

يظهر الشكل **1** في كثير من الآثار الإسلامية في المشرق غير أنه لم يظهر أبدا كنمط أساسي لتكوينات معقدة مثل التي نقوم بدراستها ونسوق مثالا على ذلك الشكل رقم ٢ المأخوذ من مباني إيرانية **(553)**، أو الشكل رقم **2** مكرر بالقاهرة **(554)**، حيث نجد فيه أن الفنان قد اقترب من المخطط الأساسي رقم **3** كما يمكن رؤية النمط القديم رقم **1** في بعض المنسوجات الإسلامية في الأندلس **(555)**، ولقد شهدنا قبل ذلك شبكة من المعينات المصحوبة بأشكال نجمية ذات الستة أطراف في زخارف جصية على الواجهة الخارجية لـ **Peinador Bajo** بقصر الحمراء [انظر الشكل رقم **10** – الفصل السادس] وهو الذي ربطناه بأنماط أخرى في المشرق الإسلامي.

وقد ظهر التكوين الإسلامي رقم **4** لأول مرة -على حسب علمنا- في تكسيات وأخشاب في قصر الحمراء وكذلك في تشبيكات النوافذ القائمة هناك، فنراه في سقف غرفة تابعة لصالون قمارش، وتشبيكات النوافذ جانبية لبوابة المدخل لصلة باركا، وتشبيكات النوافذ ووزرات من السيراميك في صالة بني سراج.

أما في الشمال الإفريقي فنراه في آثار أخرى منها زخارف جصية في مدرسة بوعنانية بمكناس وفي سقف بدار زيادي في تونس **(556)**.

وفيما يتعلق بمناطق انتشار الفن المدجن نجد أن هذا التكوين يعم بشكل أو بآخر في جصيات وفي الأسقف الخشبية على وجه الخصوص: الزخارف الجصية بدير كونثبثيون فرانثيسكا دي توليدو **C.F. de Toledo** وفي دير سانتا إيزابيل لاريال بنفس المدينة وقد طرأ تعديل هام على هذه الوحدة الزخرفية في ذلك الدير الأخير ويكمن ذلك في أن التشبيكة ذات الاثنى عشر حلت محلها ميدالية ذات اثنى عشر فصا [شكل **5** -لوحة م **70**].

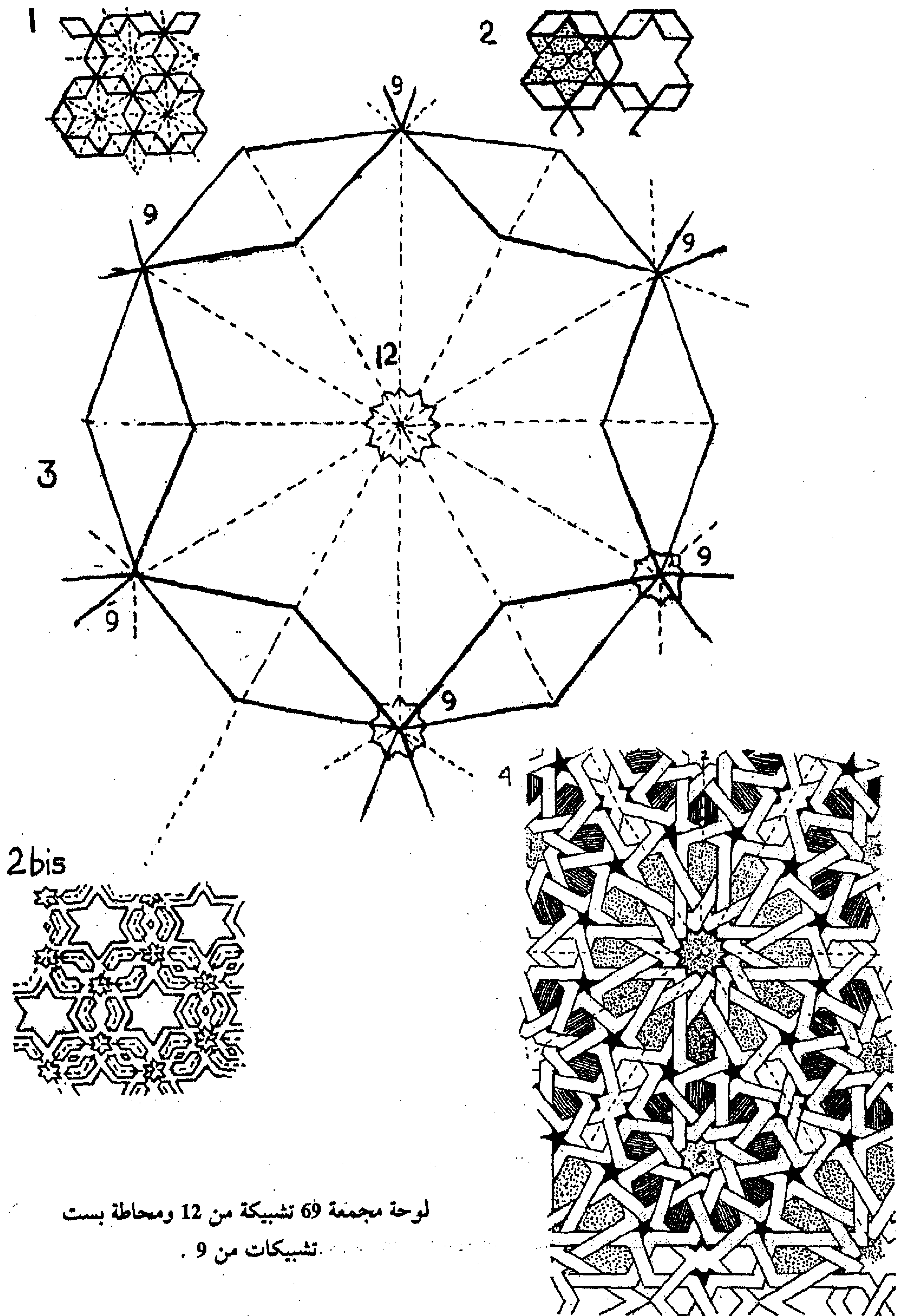
وأخذا في الاعتبار تشبيكات نوافذ المعبد اليهودي *الترانستو* في *طليطلة*- فإن ذلك التكوين قد وصل إلى المدينة المذكورة في منتصف القرن الرابع عشر.

كما نراه في سقف سان مارتين دي كاستانيار - سلمنقة **S.M de Castamar**، وسقف كنيسة كانديلاريو **Candilario** – سلمنقة وأجناب سقف مقصورة الكهنة في سان

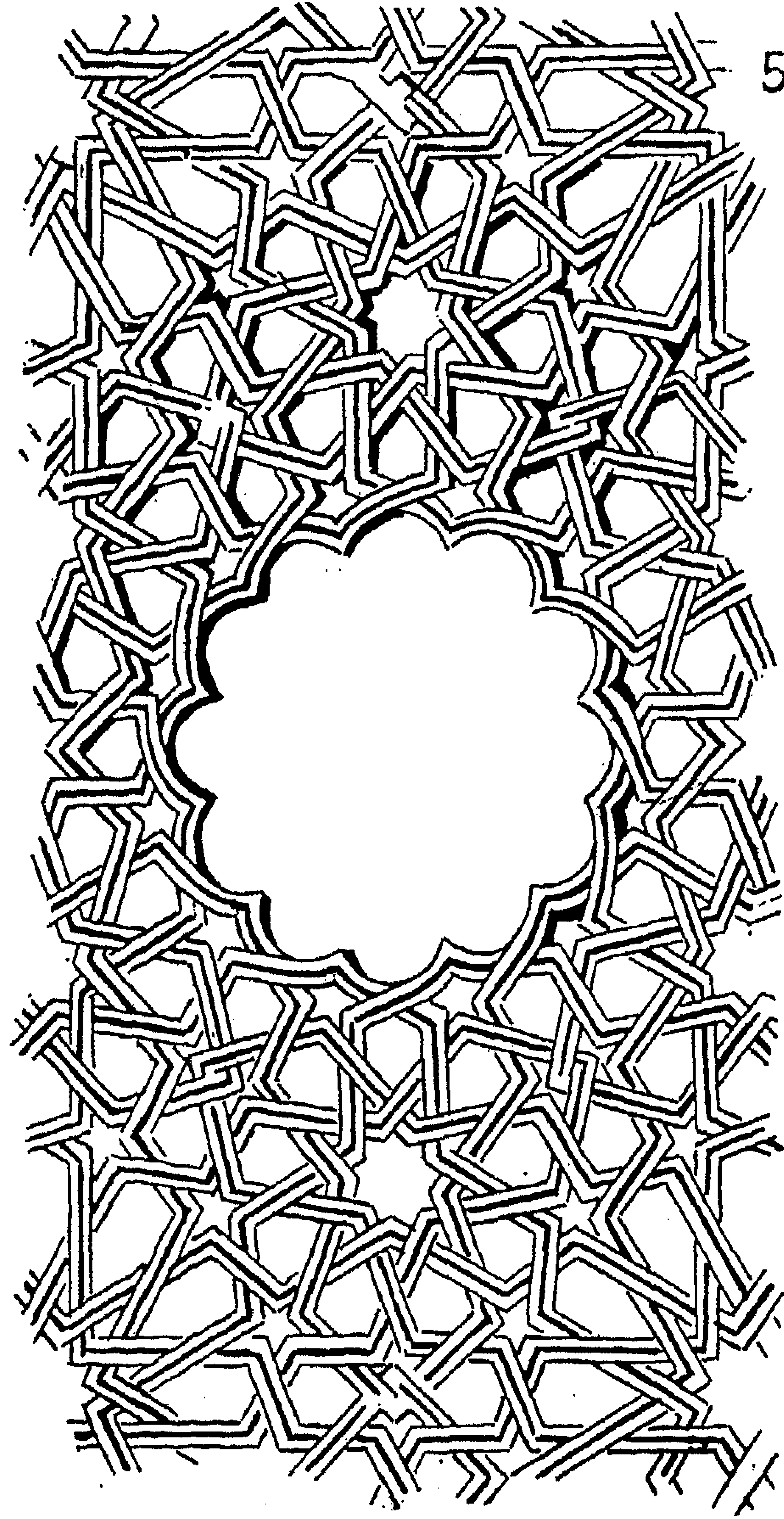
خوان دي بيالون – بلد الوليد– ومناطق الانتقال في قبة سان خوان باوتستا دي فونيتي سول **S.J. Bautista de Fuente Sol** – بلد الوليد وسقف كنيسة دير سانتا كلارا دي تورديسياس وسقف المصلي الكبير لسان مارتين في مدينة كامبو **C. Mayor de S. M. de Medina Campo**، وقبة وسقف البلاطة الرئيسية في سان نيكوس دي باري دي مادريجال **S.N. de Bari de Madrigal de las** في أبيلا **Avila**، وأسقف مصلى بيداد دي أوسورنو **E. de. P. de Osorno Fecundo de Cisneres** في بالنسيا وفي مصلى سان فيكوندو دي ثيسنيروس وفي بياموبرا دي لاكويثا **Villamuera de la Cueza** وفي باب كنيسة كابوتشينوس دي قرطبة **Los Capuchinos de Cordoba**، وسقف المصلى الكبر في غرناطة **C.M. de Cranoda**.

كما نراه مع بعض التنويع في سقف صالون دي سلباخيس بقصر انفانتادو في وادي الحجارة **Salon de Salvajes del palacio del infantado**.

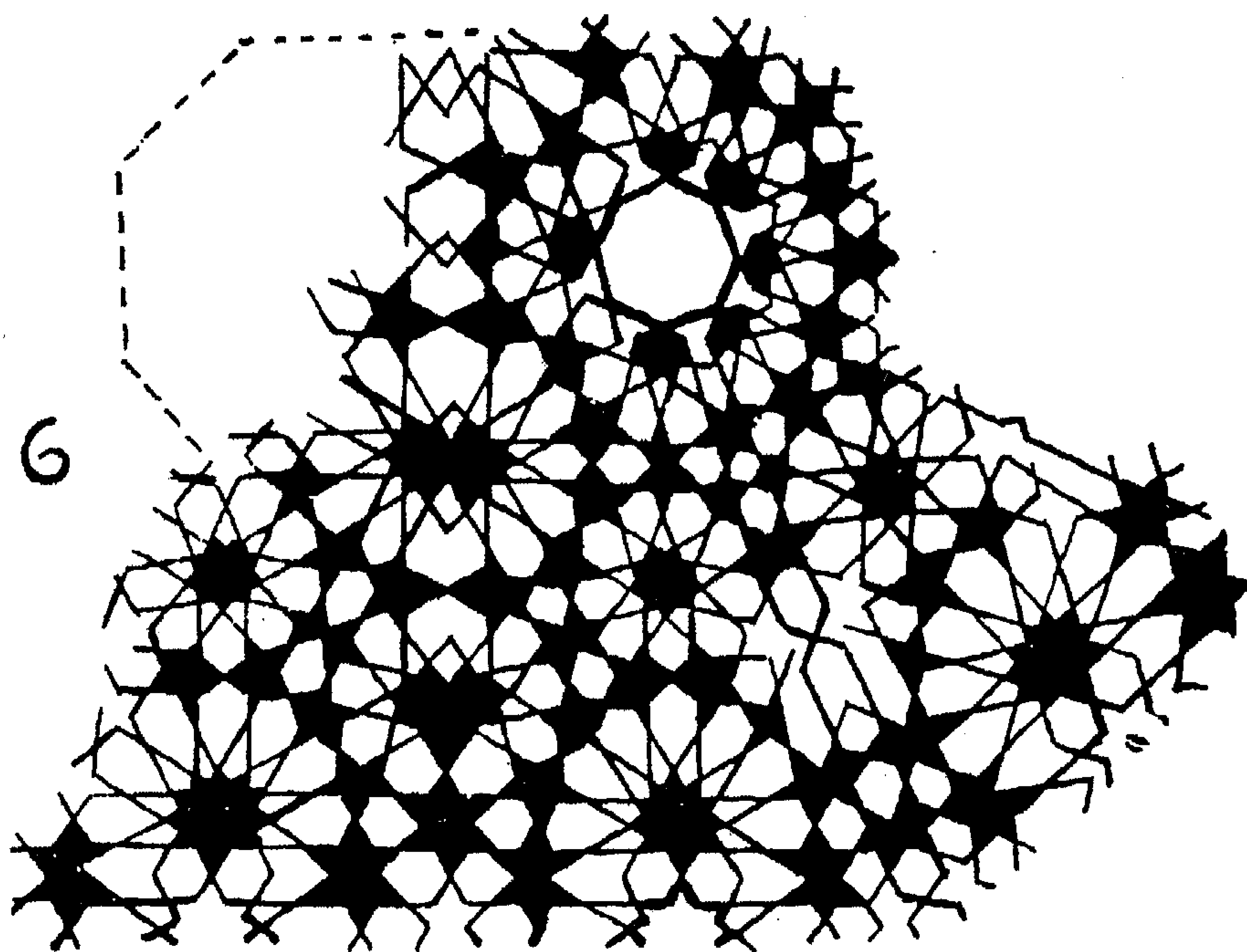
كما تبرز أهمية سقف بلاطة المصلى **Templo parroquial de Castromocho** في بالنسيا [شكل **6** لوحة م **71**].



لوحة مجمعة 69 تشبيكة من 12 ومحاطة بست تشبيكات من 9 .



لوحة مجمعة 70 ميدالية ذات 16 فصا
تحل محل تشبيكة من 16 ومحاطة بست تشبيكات من 9.



لوحة مجمعة 71 تشبيكة من 12 ومحاطة بست تشبيكات من 9 .

الفصل الحادي عشر

التشبيكة ذات الستة عشر المحاطة بثمانية أخرى من ذات الثمانية أطراف

Lazo de 16 rodeado de ocho lazos de 8

[اللوحتان المجمعتان: 72، 73]

إذا ما نظرنا إلى النماذج الأولى لهذا الشكل في قصر الحمراء لجاز لنا أن ننسبها إلى القرن الرابع عشر، وقد بدأت في الظهور في سقف صالون قمارش.

ويظهر كل من التكوينين **2،1** على وزرات من السيراميك في صالة الأختين وفي أرضية تقع تحت العقد الذي يربط هذه الصالة بصالة **Lindarja**، كما نراه في وزرات مكساة في ميكسوار.

ثم يعود للظهور خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر في أسقف ووزرات بدير لاتيريساس دي أثيخا، (أستجة) وهناك القطعة الجصية (رقم **3**) التي تُدْخل تجديدا بدأت أولى ملامحه في سقف لون قمارش ويتمثل ذلك في أن قد حلت التشبيكة ذات الثمانية أطراف محل التشبيكة ذات الستة عشر، ويمكن أن نرى تكوينا شديد الشبه به في إحدى الجصيات في كاسادي لوس بايث **Casa de las Paez**، في قرطبة والتي أصبحت الآن مقر متحف الآثار لتلك المدينة.

وقد أخذ خيستوسو **Gestoso** تكوينا مزججا آخر يتسم بأهميته من أرضية

الكورس بكاتدرائية أشبيلية **(557)**، حيث نجد فيه أن التشبيكات الأربعة ذات الستة عشر طرفا تقترب من بعضها لدرجة أنها تترك في منطقة المركز فراغا لوضع أربعة من التشبيكات الصغرى ذات الثمانية والتي تدور في فلكها وقد ترابطت ببعضها من خلال نجمة مكونة من ثمانية أطراف [شكل **4**].

كان الاتجاه السائد في الفن المدجن هو العزوف عن هذه التكوينات الجميلة والمعقدة واللجوء إلى تبسيطها لدرجة حولت الشكل إلى تشبيكة بسيطة من ستة عشر طرفا، وهذا ما نراه في كلاوسترو دير بوبليت **(558)** [شكل **5**].

ومع هذا فإن التكوين الناصريين **2,1** قد استمرا في الكثير من الأعمال المدجنة: الزخارف الجصية للقصر المسمى كوريل دي لوس أخوس **Curiel de las Ajos** في بلد الوليد وقد اختفى هذا القصر من الوجود؛ ومناطق الانتقال في سقف مصلى **Tem-plo Parroquial de Escalonilla** في طليطلة وزليج في كنسية دير سانتا إيزابيل لاريال طليطلة (وهو زليج يقع إلى جوار باب المدخل) وأرضية في دير سانتو دمنجو الأنتجو طليطلة وزليج طليطلي في معهد بلنسية دي دون خوان وزليج في مذبح دير سان خوان دي لابينيتنثيا طليطلة **(559)**، وزرات غرفة المقدسات في بلاسنثيا وبوابة مصلي أنونثياثيون في كاتدرائية سيجوينثا - **C.de la Anunciacion (1515- 1516)** **Catedral de Siguenza**م وسقف دير لاس إيسابلي **Isabeles** في سلمنقة ووزرات مزججة في دير "لاس لوينياس" في سلمنقة **(560)**.

كما نجد في البرتغال في زليج **Azulejes de aristas** حصل عليه محل للتحف القديمة في ألوكوباسا **Alcobaca (561)**، وفي مقتنيات أخرى في متحف بيخا **Beja** **(562)**.

وقد استفاد الشمال الإفريقي كما هي العادة، وذلك ما نراه في الزخارف الجصية في مدرسة بوعنانية بمكناس، غير أن ما نشاهده على الأراضي الإفريقية هو أن هذا التكوين قد حلت محله تكوينات أخرى مبسطة له أو لها علاقة به وذلك كما نرى في وحدة زخرفية في مسجد القرويين **(563)**، حيث نرى التشبيكات ذات الثمانية وقد أحاطت بها ثمانية تشبيكات أخرى صغيرة مكونة من ثمانية أطراف وفي هذا نوع من استيحاء الشكل رقم **3** الكائن في لاس تريساس في (أستجة)، كما لا نعدم التشبيكة ذات الستة عشر طرفا والمحاطة بثمانية تشبيكات صغيرة من عشرة أطراف وهو ما

نراه في مسجد سيدى أبو الحسن في تلمسان **(564)**، [شكل **10**، لوحة م **73**] (تشبيكة نافذة).

الأصول والتطور:

تتسم الأنماط الأساسية للتكوينين **2,1** في الحمراء بأنها من أصول قديمة ، والنمط رقم **7** هو نقطة الانطلاق وهو مكون من وحدات نجمية أو وحدات كلاسيكية مثل التي نجدها في الشكل **6** الذي لاقى ترحيبا كبيرا في الفن الإسلامي في الأندلس منذ عصر الخلافة القرطبية، وعند القيام بضم الكثير من هذه الوحدات النجمية ووضعها في أشكال مثمنة موضوعة في معينات فإننا نصل من خلال جهد القدماء إلى الشكل الرئيسي للنمطين **8,7** حيث يمكننا العثور عليها في فسيفساء في بومبي ونيمس **Nimes** وتونس أو إيطاليا **(565)**، ومن الضروري التأكد من أن هذه الأنماط الكلاسيكية ظهرت بنفس ملامحها القديمة في بعض الآثار في سمرقند والتي يرجع تاريخها إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر **(566)**.

وإذا ما أزلنا الشكل **6** من النمط الكلاسيكي **7** وخططنا محاور بحيث تمر بمركز النجوم ذات الثمانية أطراف والناجمة عن ذلك النمط (ستة عشر محوراً أو خطوطا دائرية) فإننا نصل إلى المخطط المثالي الذي يجب أن نربط به التشبيكة ذات الستة عشر.

يمكننا أن نرى في النمطين **11,9** وبوضوح كيفية توزيع التشبيكة ذات الستة عشر والتشبيكات الصغرى الثمانية من ذوات الثمانية أطراف حيث تلتقى ثلاثة معينات ومحورين آخرين للأشكال النجمية، وقد استخرجنا المخطط رقم **9** من وزرات في البرطل، وقد تم رسم المخطط **11** على وزرات في قاعة الآختين ومن خلال الأرقام ندرك وجود التشبيكات ذات الستة عشر والتشبيكات ذات الثمانية.

هناك مخطط أساسي آخر لمثل تلك التكوينات المؤلفة من تشبيكة ذات ستة عشر وثمانية أخرى ذات عشرة أطراف مثل تلك التي نجدها في جامع تلمسان (نمط **10**)، وفي هذه الحالة نجد أن الشبكة السابقة في الشكل **11** ترى وقد زاد حجمها من خلال محاور جديدة تقسم بعض المعينات إلى قسمين متساويين، (نمط **12**). وبذلك يتم الوصول إلى نقاط يمكن عندها أن تتلاقى عشرة خطوط، وهي خطوط كثيرة كأنها

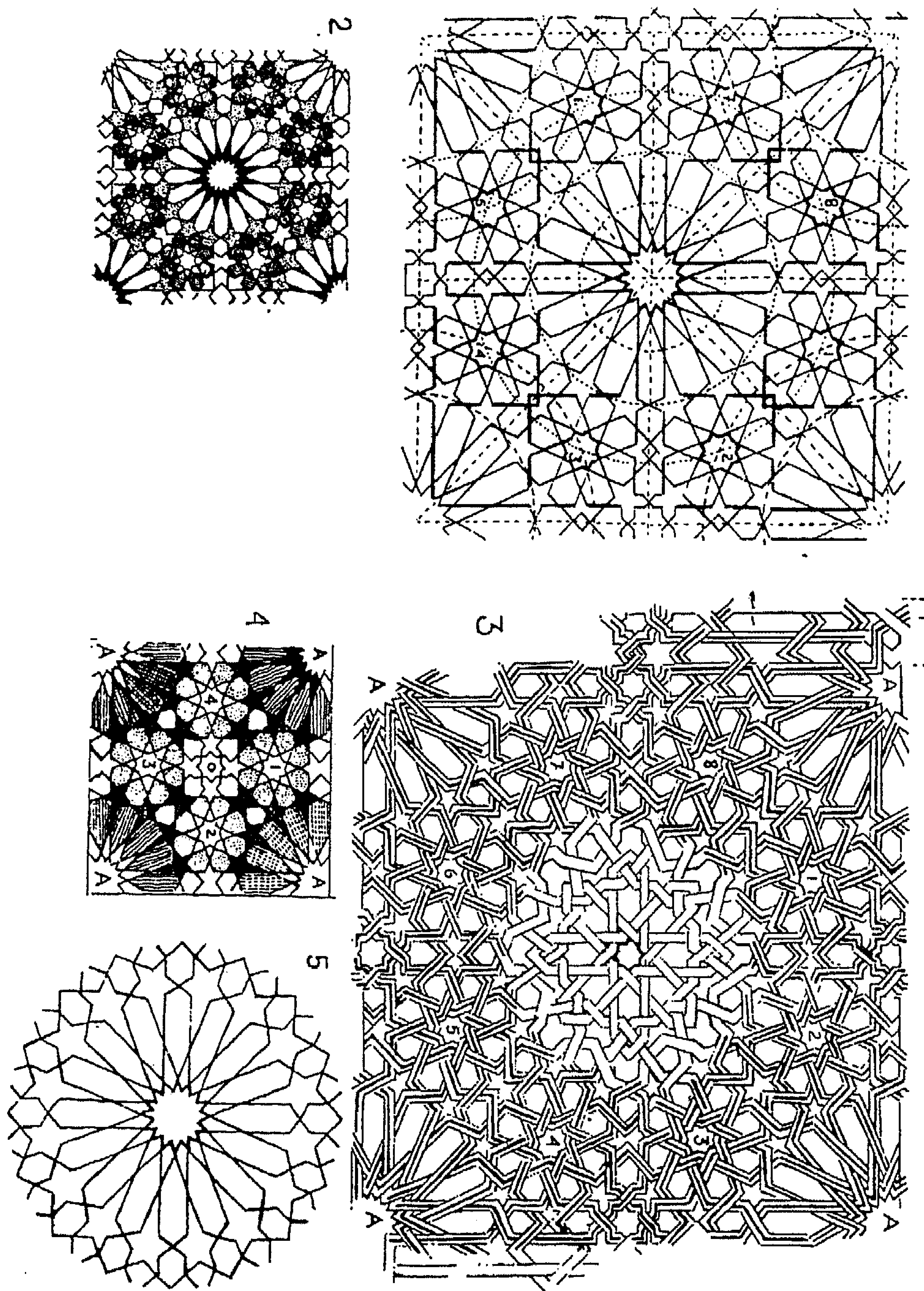
أجزاء التشبيكات الصغيرة المكونة من عشرة أطراف والتي يجب أن تحيط بالتشبيكة المركزية المكونة من ستة عشر، كما أن التكوينات المختلفة المؤلفة من تشبيكة ذات ستة عشر طرفا وثمانية أخرى ذات العشرة سوف تتلاحم ببعضها من خلال تشبيكة صغيرة من ثمانية وذلك حسبما نرى في النمط رقم **12**.

المشرق:

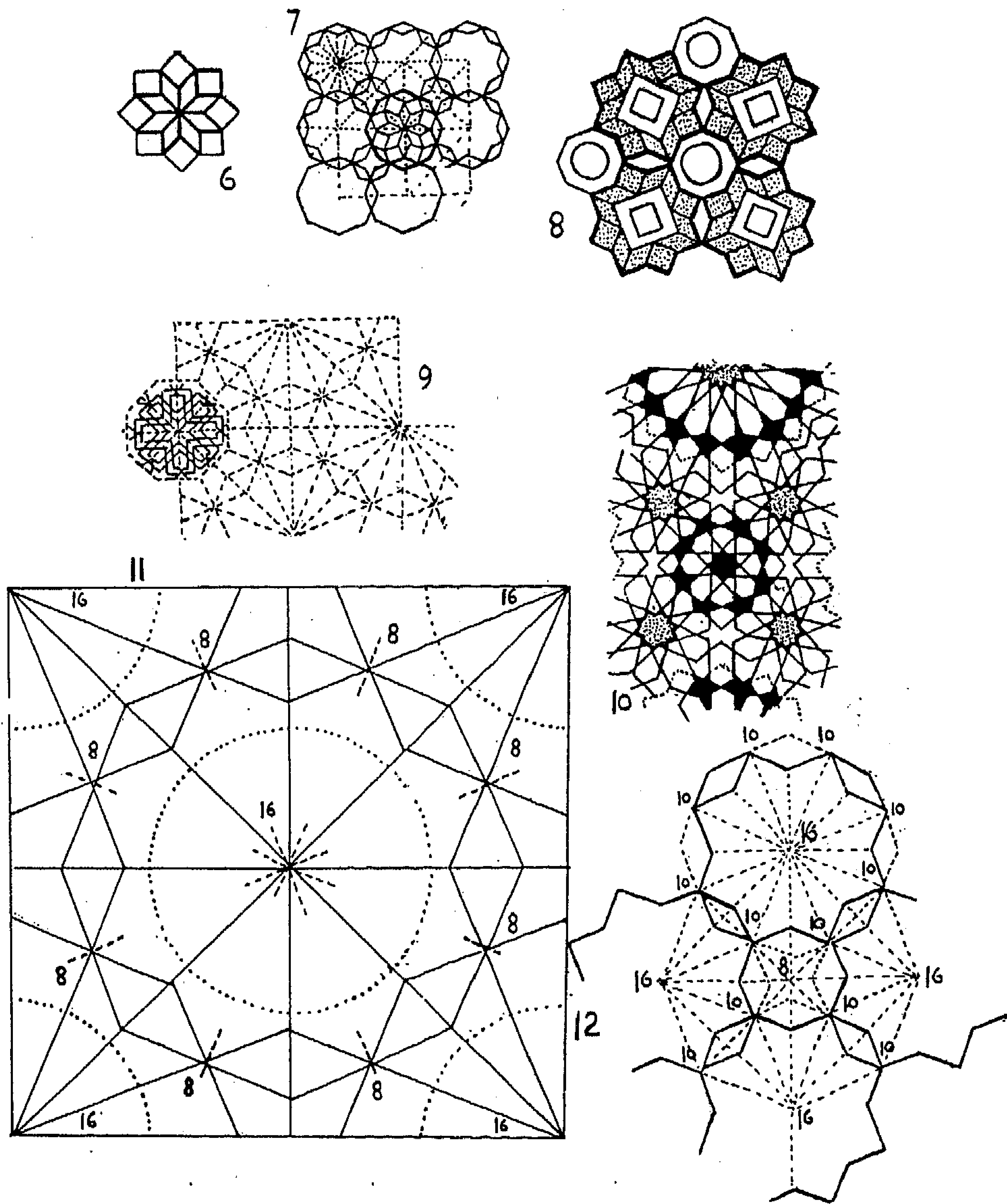
يلاحظ أن الفن التركي خلال القرن الثالث عشر لا يتضمن الكثير من الأمثلة الخاصة بالتشبيكة ذات الستة عشر والمحاطة بثمانية أخرى، منها أربعة من **12** وأربعة أخرى من **10**، ويتضح أن هذا التكوين الذي يظهر محفورا على الطبقة الجصية للحائط يتسم بفقدان توازنه بالمقارنة بالنماذج الأسبانية والإفريقية كما أن مخططاته الرئيسية تبتعد عن تلك التي ندرسها في هذا المقام.

الخلاصة:

نستخرج من كل ما عرضناه أن التكوينات الإسلامية التي درسناها كان مهدها إما الأراضي الإسبانية أو الإفريقية في إطار الفن الإسلامي في الأندلس، غير أنه لم يتضح بشكل جلي التأثير المشرقي فيها، فهي تدخل في الإطار الكلاسيكي الذي هيمن على كافة أشكال التشبيكات الأندلسية، وبذلك فإنها تمثل علامة بارزة أخرى تقف على قدم وساق مع الوحدة المكونة من تشبيكة من **12** محاطة بستة تشبيكات أخرى من تسعة قمنا بدراستها في فصل سابق، ومن خلالها يمكننا إحداث الارتباطات التالية بالنسبة للأولى هنا **12 , 6, 9** وبالنسبة للثانية هناك **16 , 8 , 8** وبالنسبة للنمط الإفريقي في لوحة م **73** هناك **10, 8-1** والرقم الأول من هذه المجموعات سوف يشير إلى طبيعة التشبيكة الرئيسية، ويشير الثاني إلى مجوعة التشبيكات التي تدور في فلكها أما الثالث فيشير إلى طبيعة التشبيكات الأخيرة، وبالنسبة للتكوين الشرقي الذي أشرنا إليه أننا نقدم تلك التوليفة **10,12,8,1** إذ يشير الرقمان الأخيران إلى طبيعة الاختلاف مع تلك الأخرى المغربية.



لوحة مجمعة 72 تشبيكة من 16 يحيط بها ثمانية أخرى من ثمانية أطراف .



لوحة مجمعة 73 تشبيكة من 16 يحيط بها ثمانية أخرى من ثمانية أطراف : والأنماط الأساسية الكلاسيكية هي 6,7,8,9,11 تشبيكات من 16 محاطة بثمانية من 10 والوحدة الأساسية الكلاسيكية 12, . 10

الفصل الثانى عشر

الوزرات المكسوة في قاعة قمارش بقصر الحمراء

los Zocalos de alicatado del Salon de Comares de la Alhambra

تتسم وزرات هذه القاعة بأنها قطع ذات مستوى رفيع وهي تظهر في شكل مجموعات من اثنتي عشرة قطعة موزعة بين المخادع والأبواب ودواليب الملابس في هذا المكان الملكي ونرى فيه ستة وحدات زخرفية هندسية تدخل في انسجام مع التكوينات الرائعة في الأسقف مشكلة بذلك إحدى العناصر الفنية الرئيسية التي تتوج الصالون الذي تم التفكير فيه ليكون بمثابة مقر عرش الملكية الناصرية والمتجسدة آنذاك في شخص يوسف الأول **(568)**.

وسوف نقوم بدراسة تلك الوزرات الأفاريز في ستة بنود موزعة بين الأحرف التالية **.A- B- C- D- E- F**

الوزرة **A**:

[أشكال 77 ,75 ,74]

فيها شكل مثمن في المركز يضم في داخله تشبيكة من ثمانية وعقدها عبارة عن "شبه منحرف"، وحول الشكل المثمن هناك ثمانية تشبيكات من ثمانية أطراف في مجموعة من المربعات بحيث تدخل في انسجام مطلق مع الوحدة السابقة، وهذه التشبيكات مرتبطة ببعضها من خلال أشكال نجمية من ثمانية أطراف، وتكتمل عناصر هذه الوحدة الزخرفية بوجود تشبيكات محيطة ومترابطة ببعضها ومهيأة نحو أركان

الوزرة، هناك أشكال مثمنة صغيرة تضم نجوما مكونة من أربعة أطراف، ومهمتها هذا الربط الأخير وهذا ما نراه في الشكل المصغر **4** المشار إليه بالحبر الأسود في الوزرة **A-1** وإنجازا لما سبق نجد أن تلك الوحدة تتألف من خمسة أجزاء مختلفة وضعنا أرقامها على الوزرة وهي **5,4,3,2,1**.

والمنهج الذي سار عليه الفنانون للوصول إلى تلك الوزرة الجميلة هو ما نراه في الشكل **A-2** (لوحة م **75**) وفي النمط **A-3** من النمط **77**؛ ولتتابع المراحل عن قرب، إذا ما قمنا بعزل التشبيكات الصغيرة الموجودة في الأطراف والكائنة في المربعات **(3)** في الوزرة **A-1** ولكن بحيث أن هذه التشبيكات لا تنقطع صلتها بالمثمن المركزي، فإننا سنحصل على الشكل **A-2** الذي أخذنا نرى فيه النجمة الكلاسيكية ذات الأطراف الثمانية والقائمة في الشكل **A-3** من وحدة م **77**، وهو الذي سوف يكون في نهاية المطاف المخطط أو النمط الأساسي الكلاسيكي للوزرة الزججة، وهو النمط الذي سوف يتجسد في الشكل الذي سوف نحصل عليه في المباني القديمة ذات المخطط المركزي عبر مخططات ليوناردوا دفنشى (انظر الفصل الثالث)، ويلاحظ في الشكل رقم **A-3** كيف أن المثمن المركزي يدخل فيه الشكل النجمي المماثل لما هو قائم في القباب المضلعة في قرطبة حاضرة الخلافة، وإيجازا لما سبق فإن الفنانين الناصريين لم ينسوا أبدا الفن التخطيطي الموروث عن العهد القديم وعن الخلافة في قرطبة.

أما في المربعات المحيطة بالمركز والموجودة بين أطراف النجمة الكبرى [نمط **A-2**] فقد رسمت تشبيكات صغيرة مكونة من ثمانية وكثيرة الشيوع في الحمراء كما قمنا بدراستها في الفصل السابق [شكل **1** من لوحة م **36**] وهكذا نجدهم يقومون بوضع الوحدات المختلفة فوق الإطار الكلاسيكي وقد وصلوا إلى هذا بفضل المراحل الفنية التي مروا بها في فلك الفن الإسلامي في الأندلس.

الوزرة **B**:

[لوحة م **76**]

تتألف من خمس وحدات زخرفية هي: تشبيكة من ثمانية وعقد على شكل شبه منحرف في المركز **(1)** وشكل مثمن يلتف حول هذا الشكل المركزي **(2)** وتشبيكات من

ثمانية أطرافها مسننة **(3)** ومثمنات صغيرة بها نجمة مكونة من أربعة أطراف ومنبثقة من نقاط الترابط **(4)** ومثمنات كبيرة محيطة **(5)** وقد وضعنا علامة على هذه الوحدة فوق الوزرة.

كما أن المخطط الأساسي الكلاسيكي لهذه الوزرة الذي يعكسه النمط **B-2** من لوحة م**77** يتكون أساسا من جماع أجزاء الشكل النجمي الكلاسيكي الذي رأيناه في النمط **A-3** الخاص بالوزرة السابقة ويضم مجموعة من هذه الأشكال النجمية تصل إلى شبكة معقدة أقام عليها الفنان الناصري تكوينات جديدة، وفي النقطة التي تتلاقى فيها معينات ومحاور تكميلية تنشأ وتتكون التشبيكة ذات الثمانية.

وهنا نجد أن النجمة الموروثة عن عصر الخلافة القرطبية والقائمة في المركز قد استقرت في تشبيكة من ثمانية بها عقد على شكل شبه منحرف [تشبيكة صغيرة **A** من النمط **B-2**].

الوزرة **C**:

[لوحة م 78]

تتكون من خمس وحدات زخرفية: تشبيكة صغيرة من ثمانية تقع في الوسط وجوانبها مسننة **(1)** ثم أربع عشرة نجمة من ثمانية تحيط بالتشبيكة المركزية **(2)** ثم شكل مثمن به نجمة مكونة من أربعة أطراف **(3)** ثم مثمنات كبيرة تلف باقي المكونات **(4)** وتشبيكة صغيرة ذات جوانب مسننة تقع في زوايا الوزرة **(5)**.

ويعتبر النمط الأساسي الكلاسيكي **C- 2** نفس النمط الذي درسناه عند تناول الوزرة **A-1**، والفارق هو إدخال تعديلات في منطقة المركز.

ويترجم التكوين المركزى للشكل **C-1** وذلك في توصيفه من خلال المخطط الأساسي **C- 2**، في صورة نجمة صغيرة تعتبر صورة مصغرة للمخطط الأساسي العام، ويحيط بها معينات من المقربصات في الحمراء [انظر الأشكال **25,24,23**] ونرى في هذه الأشكال وفي التكوين المركزي الأساسي للأفريز الذي ندرسه نفس أنماط الفسيفساء الرومانية في كلونيا.

نشعر بالمفاجأة لما تقوم به عبقرية الفنانين الناصريين في إعداد المخططات انطلاقا من الوحدات الكلاسيكية حيث نرى المهارة اليدوية والحدس الفني مسخرين لخدمة القدرة على تمثّل الماضي وهذا أمر غير شائع في تاريخ الفن.

الوزرة **D**:

[لوحة م **79**]

تتكون من خمس وحدات زخرفية هي : تشبيكة من ثمانية أطراف تشبه واحدة من التي توجد في أفاريز البرطل [انظر الشكل **A** لوحة م **37**]، وكما رأينا مسبقا فإن مارسيه **Marcais** قد رصد وزرة مشابهة في متحف تلمسان ويكتمل الشكل بتشبيكات من ثمانية ونجوم متداخلة من ثمانية أطراف **[4,3,2]**. أما الجزء الخارج عن المنظر الرئيسي في الوزرة فهو يشبه، عمليا، ذلك الموجود في الوزرة **F**.

نرى المخطط الأساسي للوزرة **D** في الشكل **81a** وبالتالي فهو شبكة النجوم الموروثة من عصر الخلافة ويحيط بها ثمانية أشكال مربعة شهدناها في المخطط الأساسي للوزرة **B** كما أنها مستخدمة في الوزرة **F** ، وقد انتقل المخطط الخاص بالشكل الرئيسي إلى وزرات مزججة في شالا **Chella** [شكل **H** من لوحة م **81a**].

الوزرة **E**:

[لوحة م **81a**]

ربما كان ذلك هو التكوين الأكثر جمالاً وتوازنًا بين كافة الأفاريز في صالون قاعة قمارش، فهو يتكون من نجمة في المركز وتشبيكة مكونة من ثمانية موضوعة في إطار شكل مثمن، كما يوجد ستة عشر شكلاً مثمنًا صغيراً ويوجد في كل واحد نجمة مكونة من أربعة أطراف، وكل ذلك يهيئ المرور بين كافة الأشكال التي تجتمع حول المركز.

أما المخطط الأساسي ، فهو الرسم **E-2** (لوحة م. **81a**) وهو يتكون من نجمة من ثمانية أطراف موضوعة في المركز وحولها ستة عشر شكلاً مثمنًا صغيراً تساوي تلك

الأشكال المثمنة الأخرى القائمة في النمط الفعلي **E-1**، أما الارتباط بين تلك الوحدات الأخيرة، وبين الشكل النجمي المركزي فهو من خلال أشكال نجمية من ثلاثة أطراف. وعمومًا فإن المصمم لجأ إلى نظام الشبكة الكلاسيكية المؤلفة من مثمنات، أو معيّنات وهو مسلك يهيئ تحريك الأشكال بمرونة كما سبق أن تبين لنا ذلك من خلال دراسة التكوينات السابقة، وسوف يكون ذلك المخطط الرئيسي **E-2** أحد مكونات وزرة شالا (شكل **J** من لوحة م. **81a**) وهو ما علقنا عليه في الفصل الثالث عندما تناولنا بالدراسة سقف "لاكاسادي لاريال مايسترانثا" في سرقسطة.

الوزرة **F**:

[لوحة م 80]

تعتبر الشكل الأكثر بساطة ضمن أنوا ع الوزرات فهي تتكون من أربع وحدات زخرفية: تشبيكة من ثمانية أطراف مائلة **(1)** في شكل مثمن **(2)** (سبق أن رأينا ذلك الموضوع مكررا ثماني مرات في الوزرة **A-1**) وكذلك نجمة مكونة من ثمانية أطراف مسننة **(3)** (وهو الشكل المستخدم في تكسية أحد الأكتاف في صالون قمارش بالسيراميك [شكل **15**لوحة م **48**] وكذلك في تشبيكات في دير لاس تيريساس دي إثيخا (أستجة) [شكل **23** لوحة م **49**] وكذلك تشبيكة من ثمانية [أنماط رأيناها في الشكل **14c** من لوحة **43**].

كما أشرنا بالمداد الأسود إلى خط منكسر في الوزرة التي ندرسها عليه تشبيكات مكونة من ثمانية أطراف وهي نفس المكررة في الوزرة **D-1**، وفي الجزء الأسفل للوزرة نرى البرهان على أوجه الشبه تلك، فالشكل الأسفل الواقع على اليسار هو الجزء الذي يتكرر في الوزرتين **D-1** و **F-1**، أما الشكل الأسفل الواقع على اليمين فهو الجزء الذي يعتريه التغير وهو مأخوذ من الوزرة **F-1**.

ويرجع هذا التشابه بين الوزرتين إلى أن كلتيهما ترتبطان بنفس المخطط الأساسي **D-2** و **F-2** إذ تتكرر النجمة الخلافية في كلتيهما خمس مرات هناك واحدة في الوسط أما الأخريات فواحدة في كل ركن.

وتقودنا الوحدة المركزية للوزرة إلى الاعتقاد بأنها الأصل في تكوينات مثمنة وكذلك ثمانية تشبيكات مكونة من ثمانية حول الوحدة المركزية المكونة من ثمانية أخرى وقد شاع استخدامها في "مساند" الأسقف الخشبية المثمنة الشكل (انظر أنماط الأسقف المدجنة في لوحة م **52**).

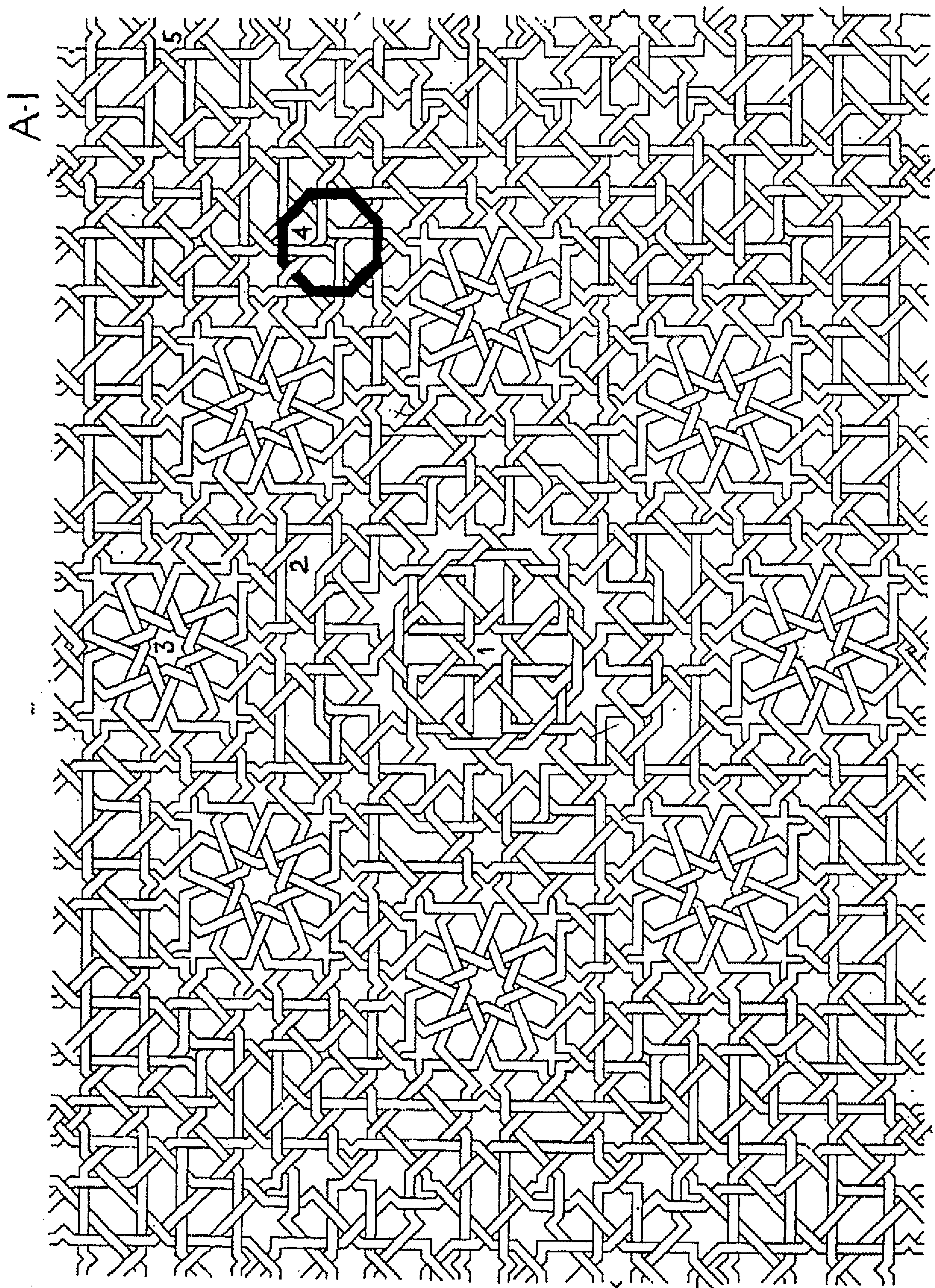
أفاريز سيراميكية في قصر "الأسود" **Los Leones** والملاصقة للوزرة بصالون قمارش

[لوحة م 81b، اللوحة C]

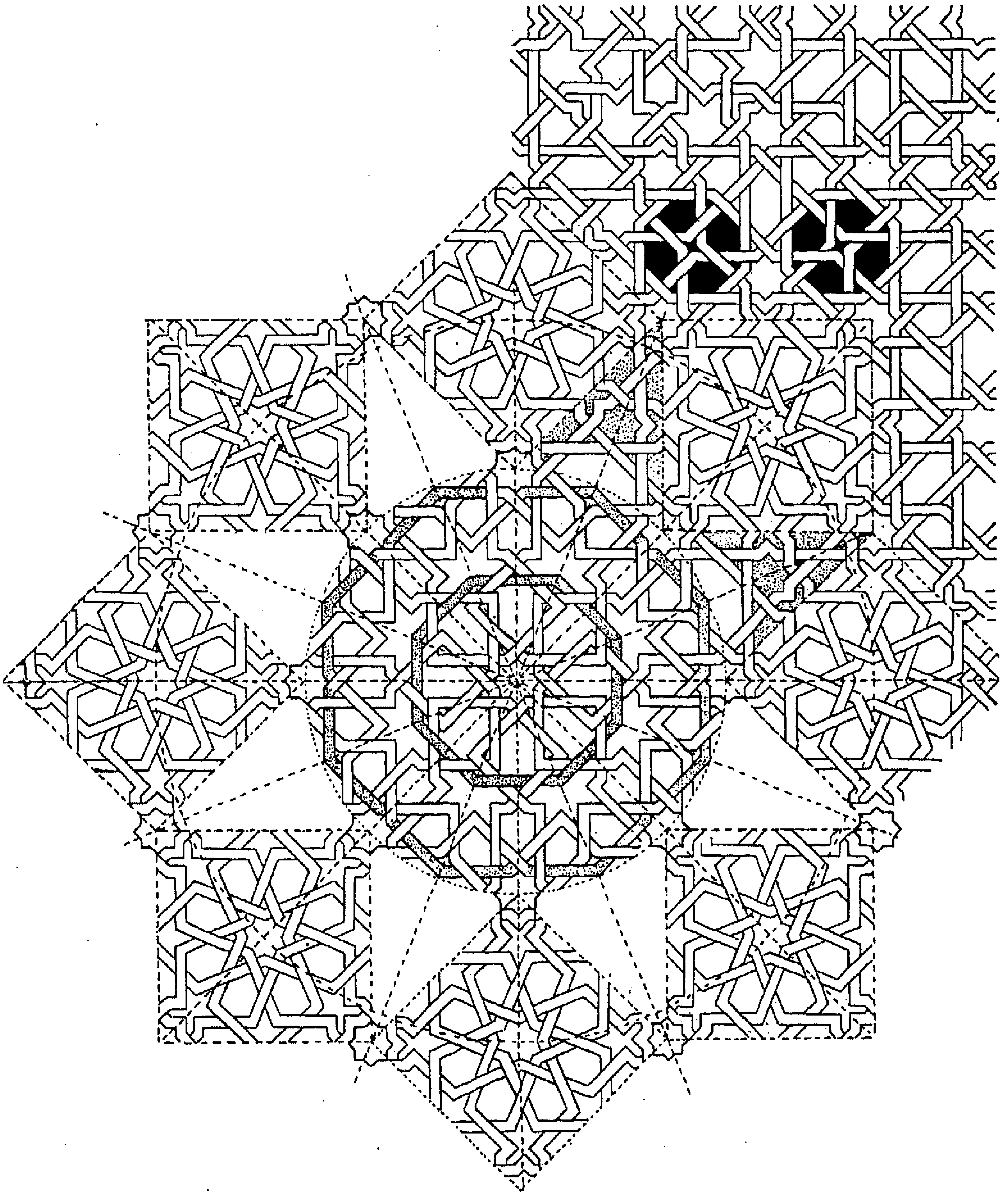
وقد انتقلت المخططات الأساسية لأفاريز صالون قمارش إلى تكوينات غاية في الجمال بعد إدخال تعديل عليها وتوجد في الصالات الملكية المصطفة على بهو السباع في الحمراء، وبذلك نشهد في قاعة الأختين تكوينات عبقرية، وهذه قد انتقلت بدورها، مع تنوع في خط كل وحدة، إلى سيراميكية بالقصر المدجن "السيردبدرو" في قصر أشبيلية وإلى المصلى الملكي **Capilla Real** في المسجد الجامع "بقرطبة" .

والوزرة الكائنة في اللوحة **C** هي من قاعة الأختين كما نرى مخططها الأساسي في الشكل **A** لوحة م **81b**، ونرى الوزرة وقد امتلأت عن آخرها بالتشبيكات الصغيرة المكونة من ثمانية والموزعة، طبقا لنظام دقيق، حول الأشكال المركزية ذات المذاق الكلاسيكي: هناك المثمنات والنجمة ذات الثمانية أطراف تحوطها المربعات الثمانية المعروفة والتي سبق أن رأيناها في مخططات قمارش **F**، **D**، **C**، **B**، **A-1**، كما أن الارتباط بين تشبيكة وأخرى يتم من خلال نجمة مكونة من أربعة أطراف ومعينات.

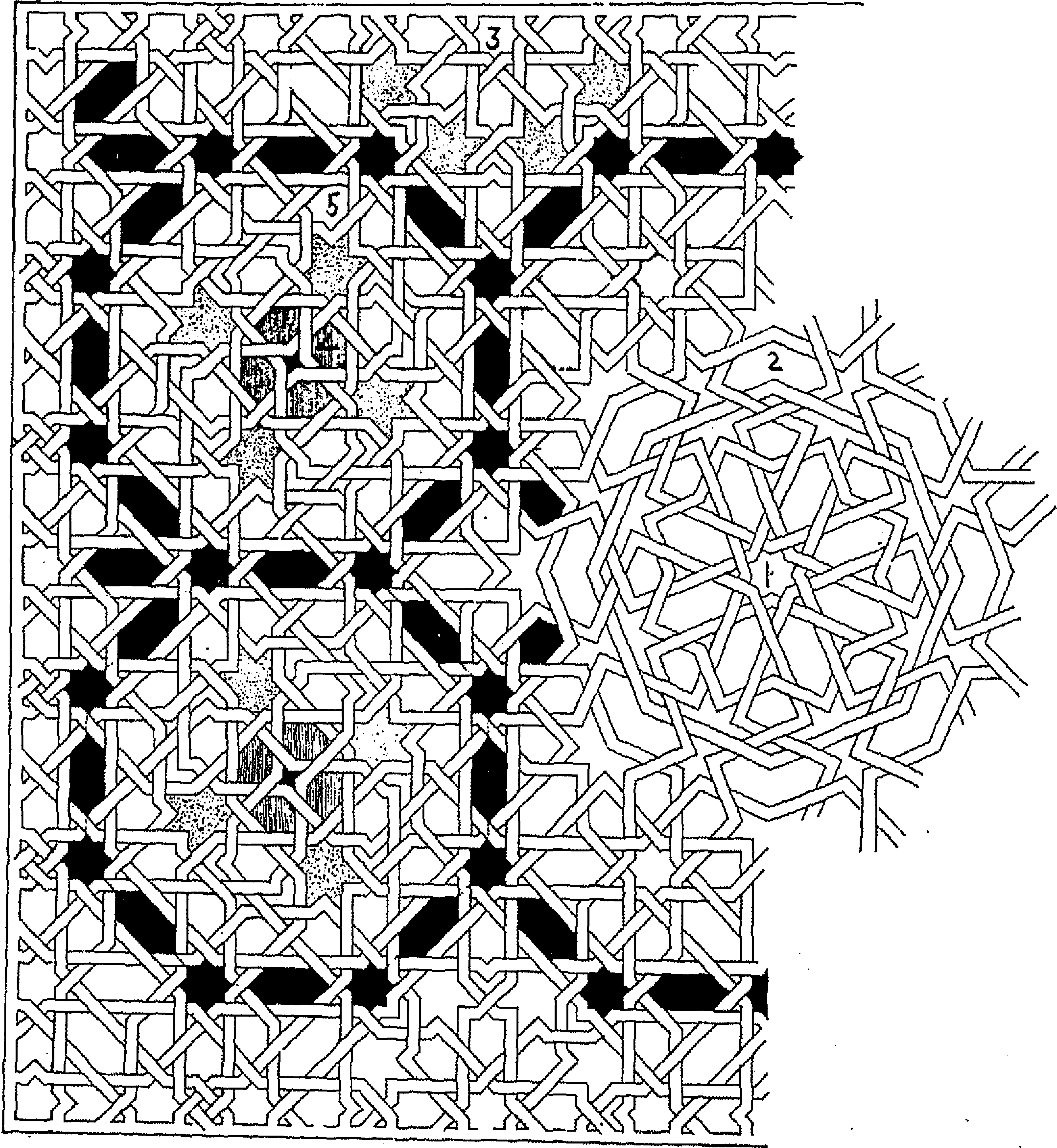
والشكل **B** من لوحة م **81b** مأخوذ من سيراميك بلنسي ويقدم لنا موضوعا يمكن أن نربطه بالموضوع المركزي للمخطط الأساسي لقاعة الأختين.



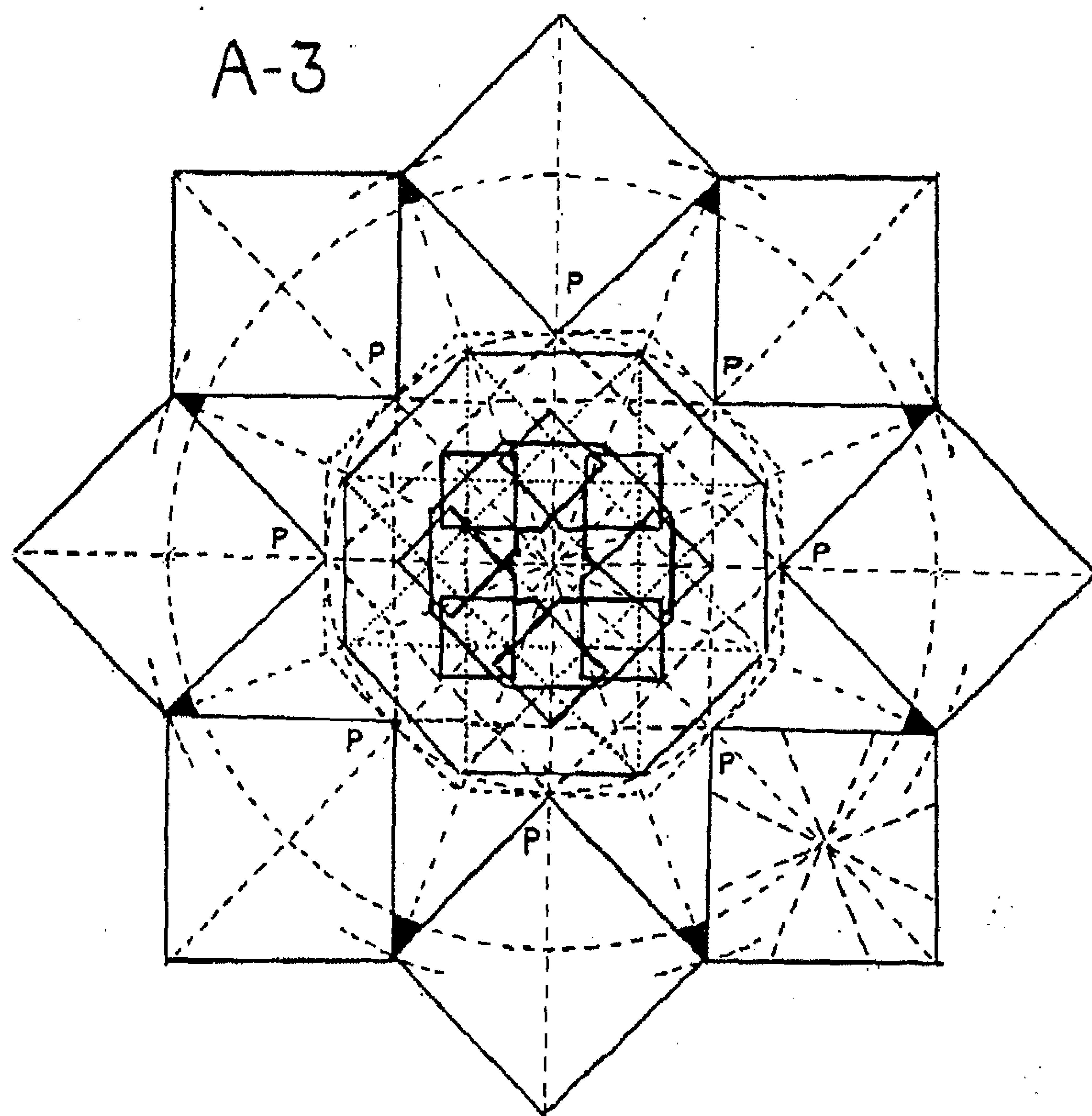
لوحة مجمعة 74 وزرة مكسوة – صالون قمارش بالحمراء.

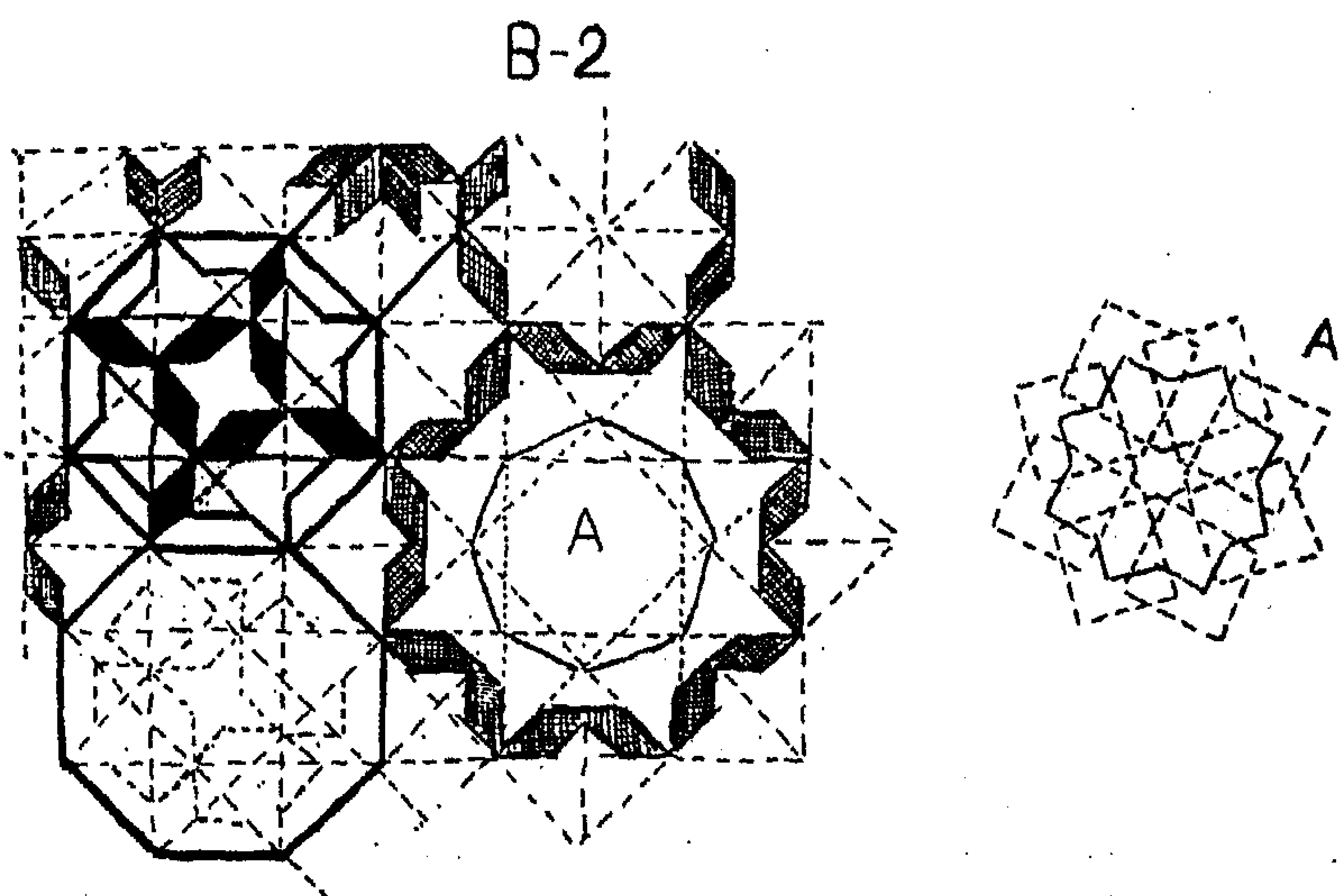


لوحة مجمعة 75 وزرةِ مكسوة - صالون قمارش بالحمراء.

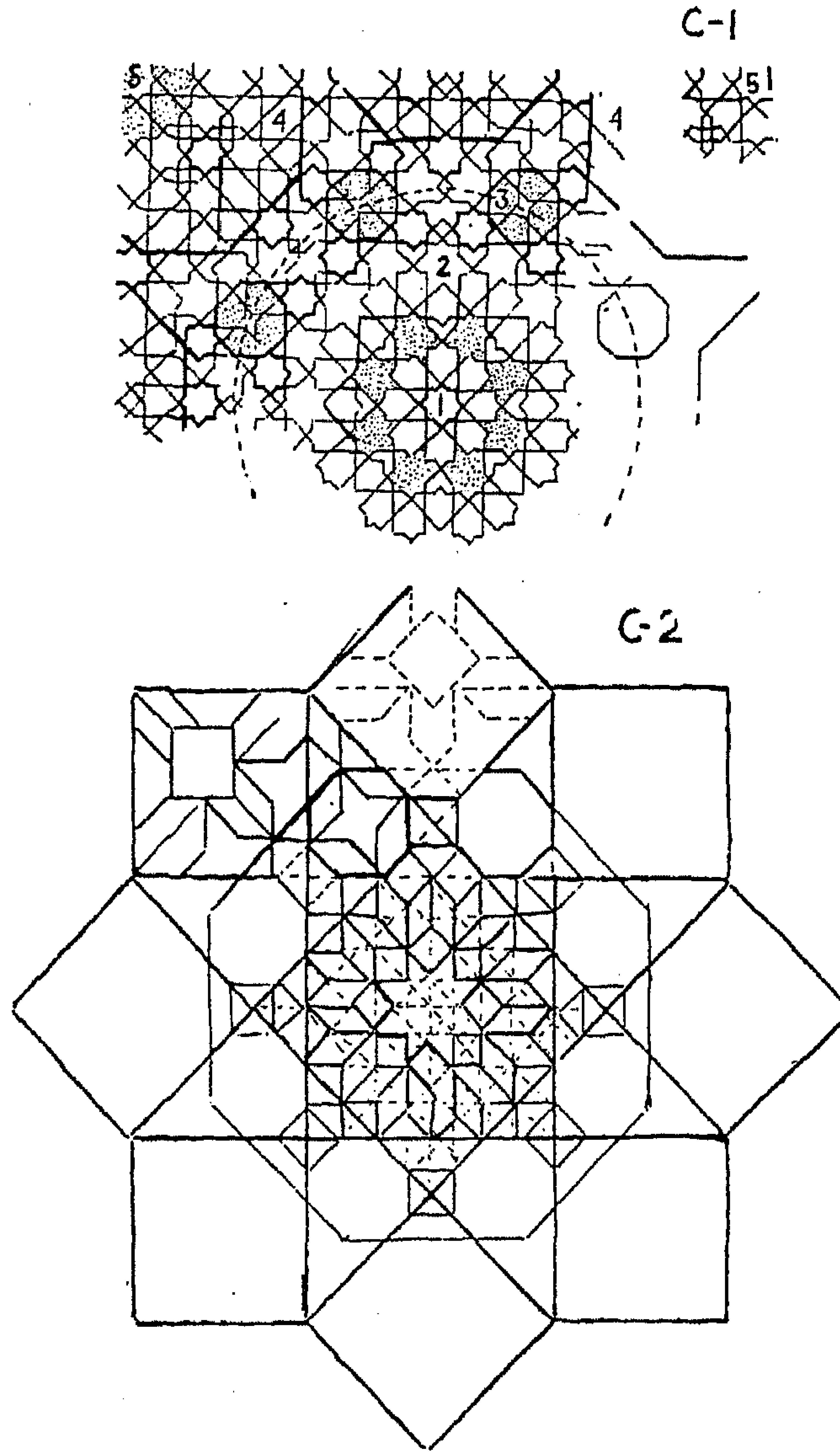


لوحة مجمعة 76 وزرة مكسوة – صالون قمارش بالحمراء.

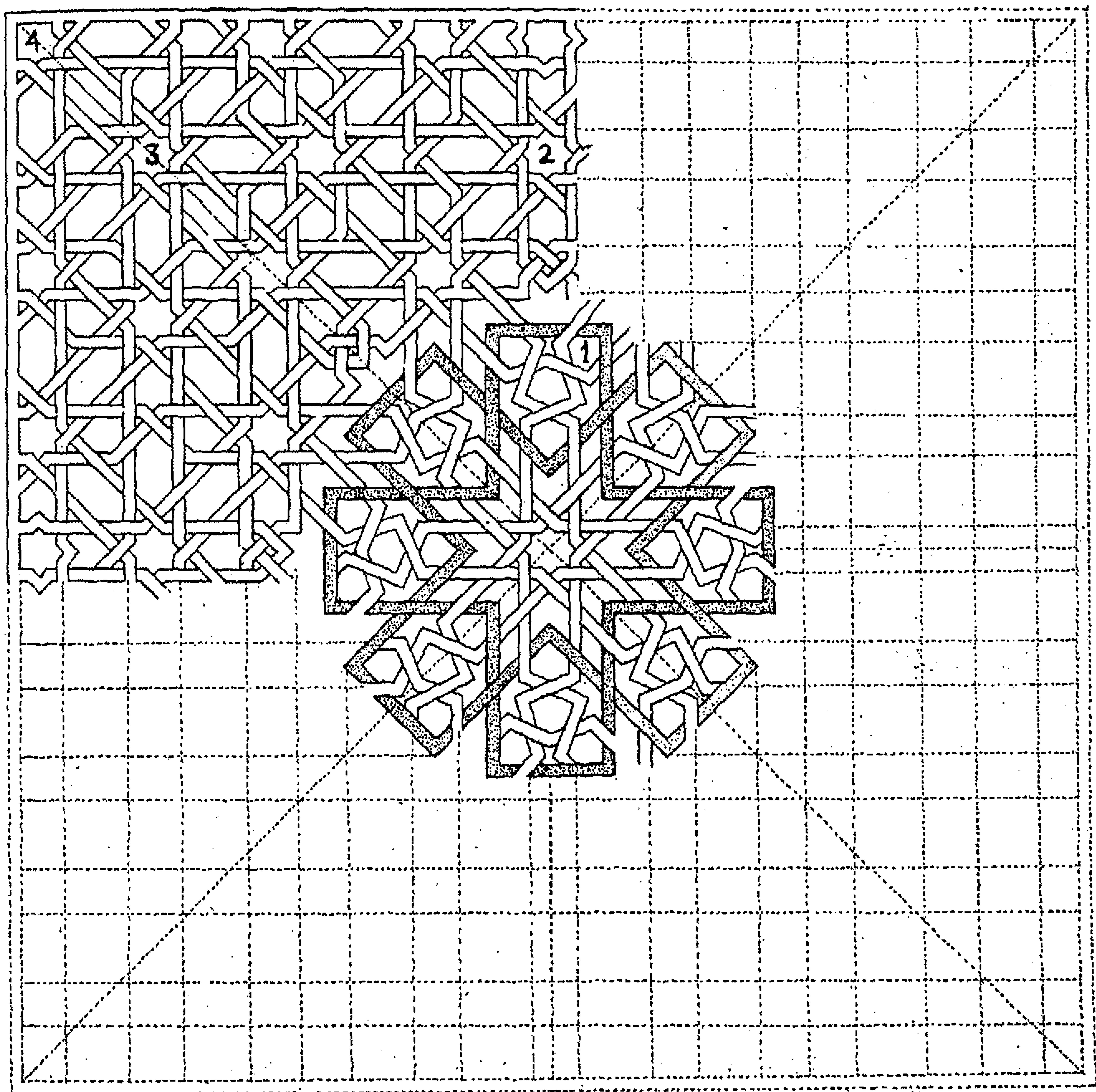




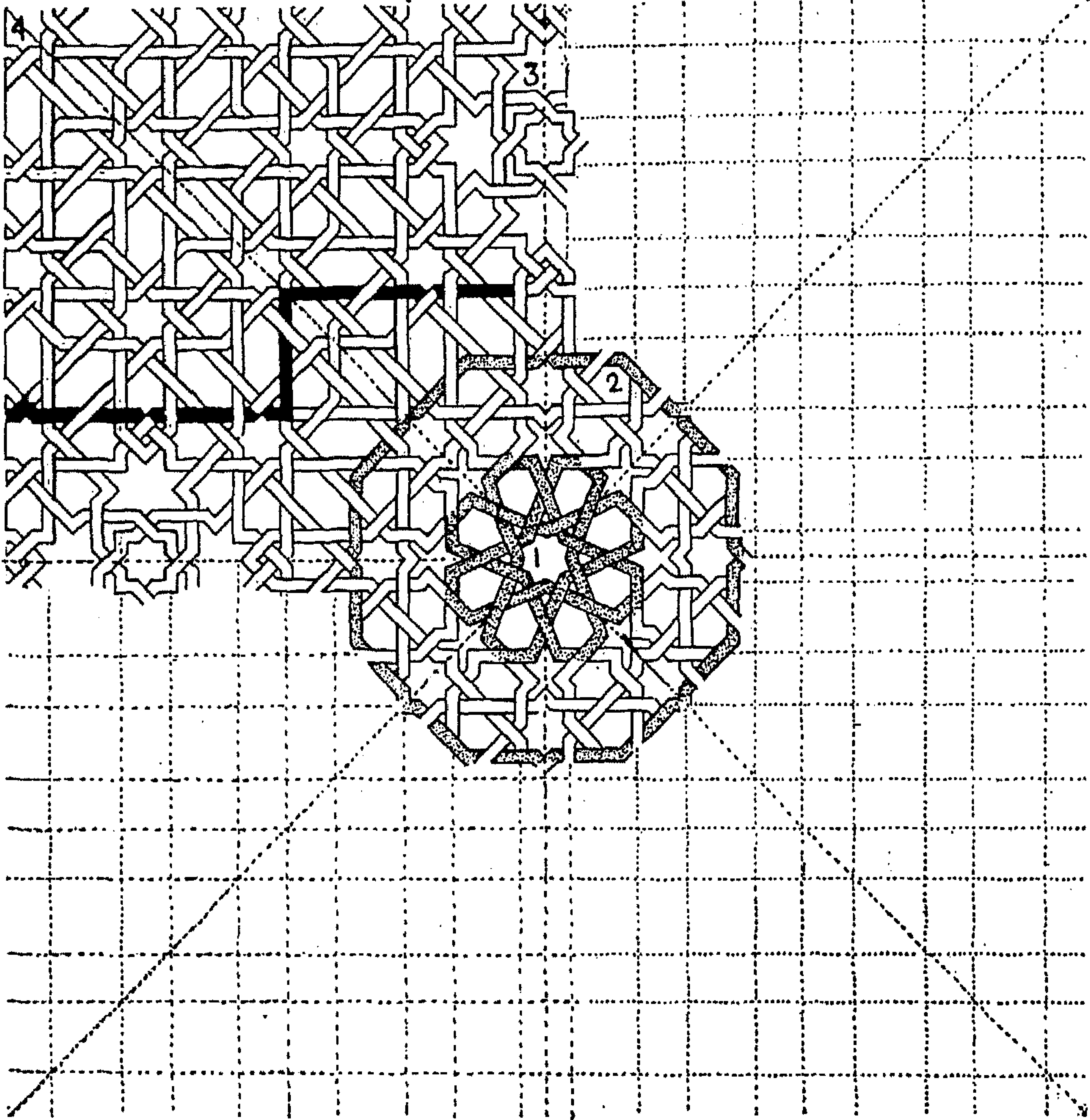
لوحة مجمعة 77 الأنماط الأساسية الكلاسيكية للوزرات A، B - صالون قمارش بالحمراء.

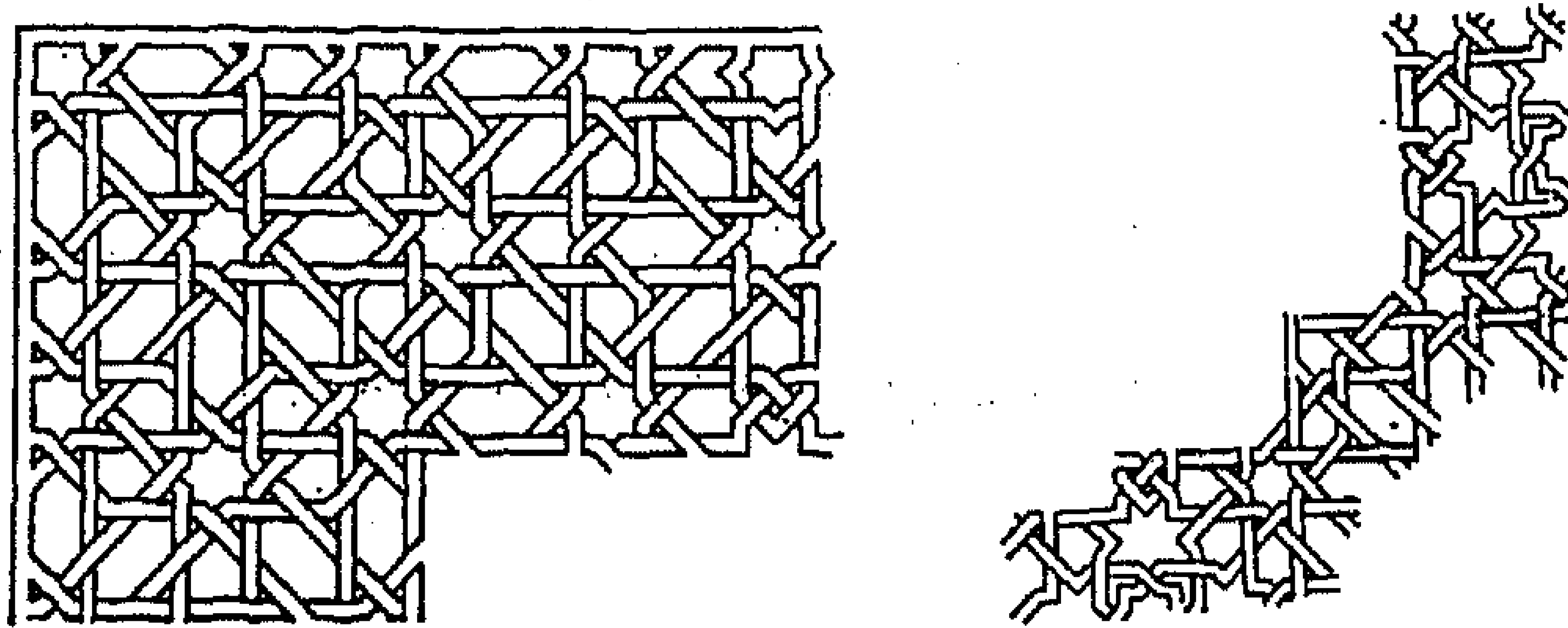


لوحة مجمعة 78 وزرة مكسوة ونمطها الأساسي - صالون قمارش بالحمراء.

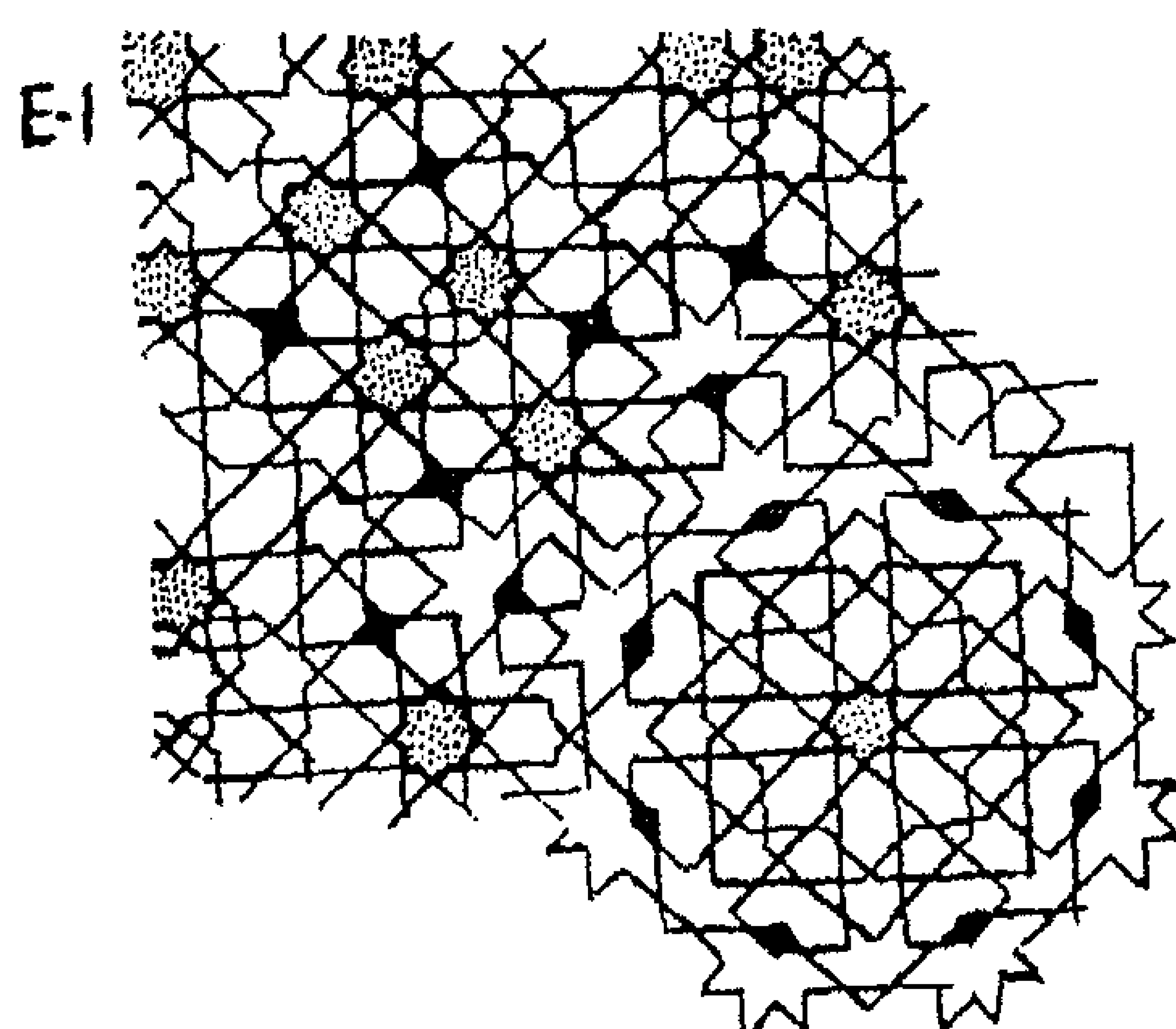


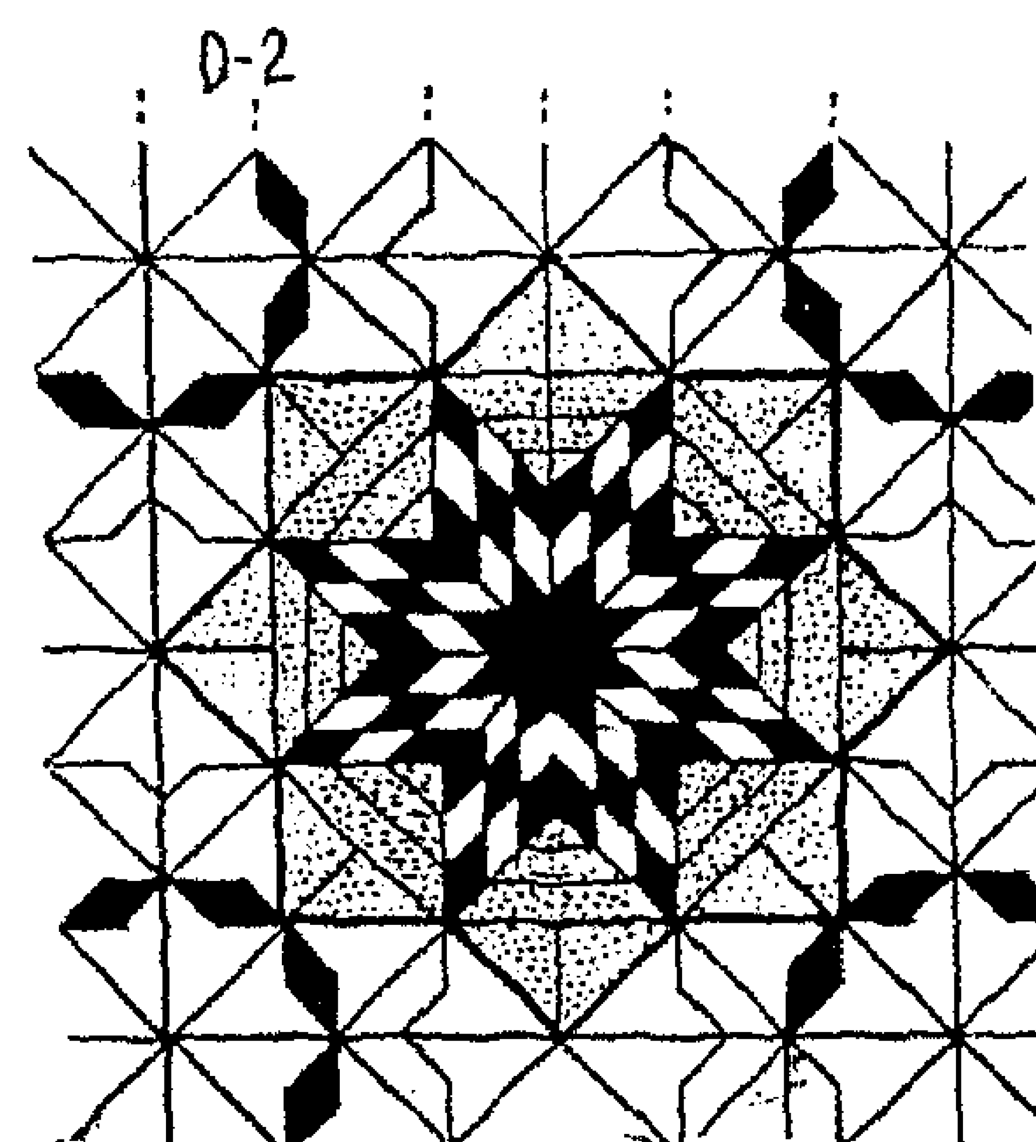
لوحة مجمعة 79 وزرة مكسوة - صالون قمارش بالحمراء.

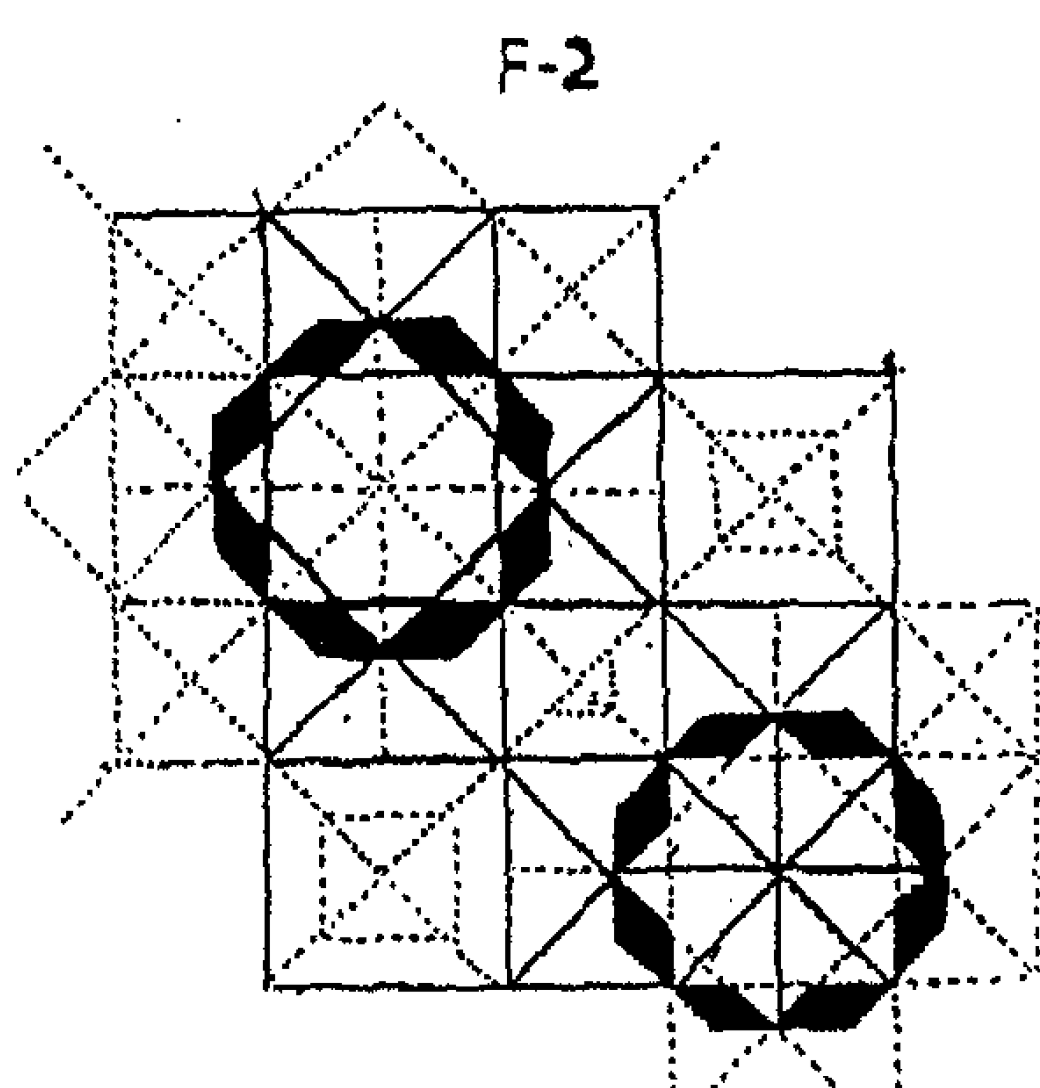


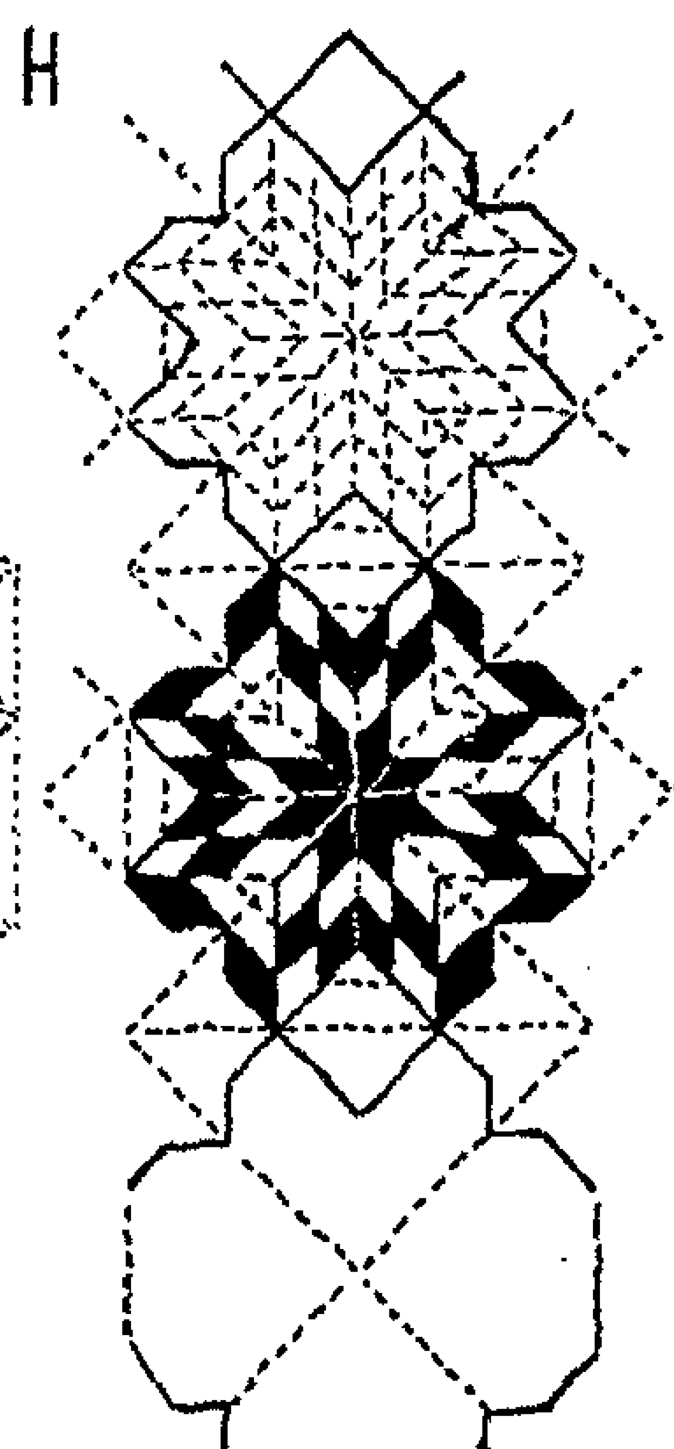


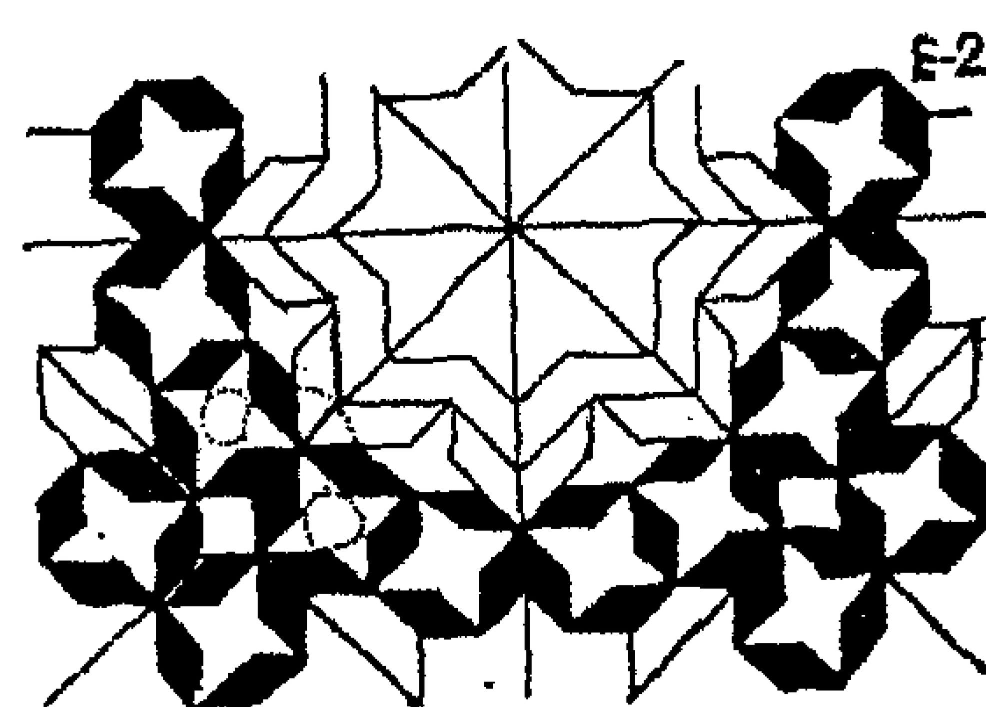
لوحة مجمعة 80 وزرة مكسوة – صالون قمارش بالحمراء.

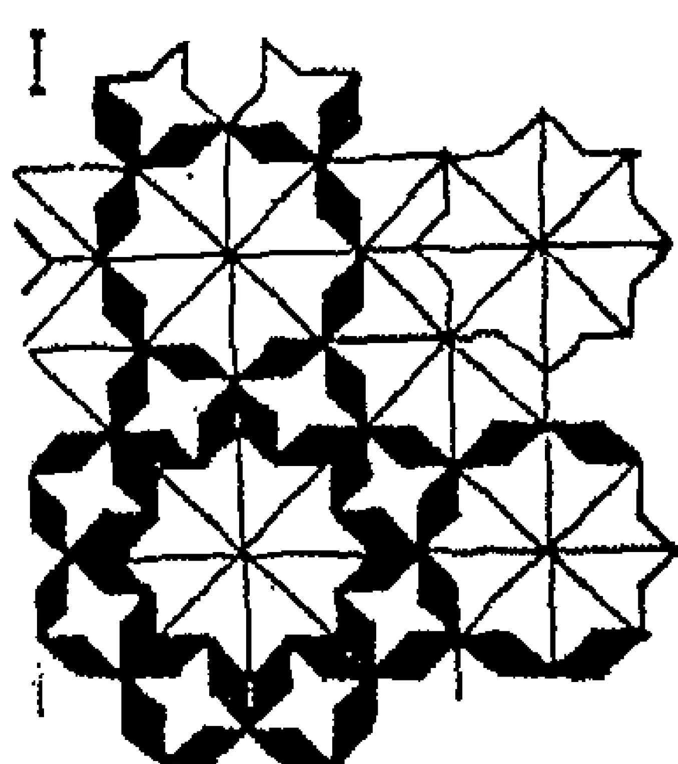




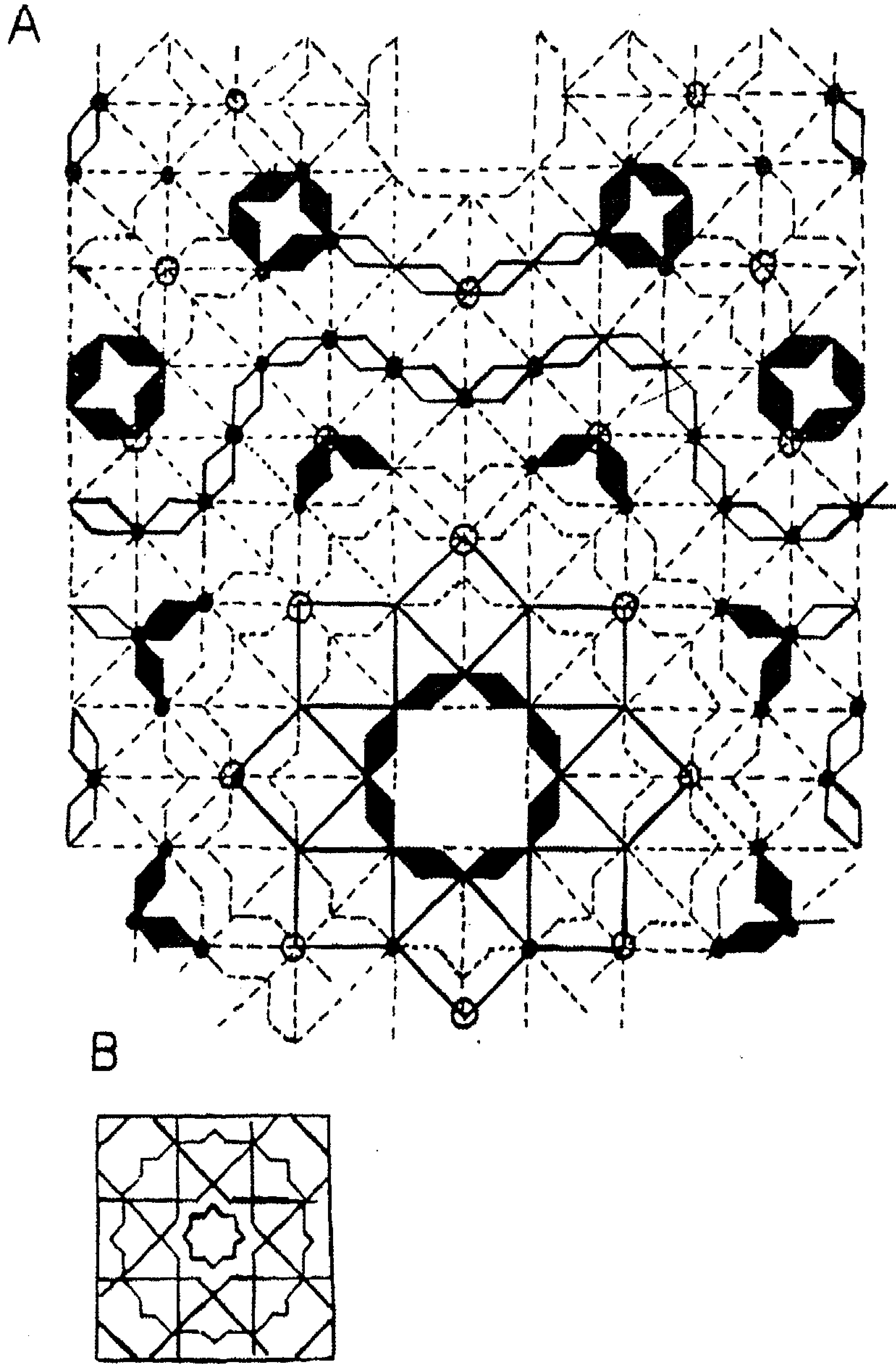








لوحة مجمعة a81 الأنماط الأساسية للوزرات المزججة.



لوحة مجمعة b81 النمط الأساسي لوزرة مزججة في الحمراء- [انظر لوحة 100].

الفصل الثالث عشر

سقف قاعة قمارش بالحمراء

La techumbre del Salon
de Comares de la Alhmbra.

سقف القاعة هو عبارة عن هيكل مربع ومزخرف باستخدام النظام المغطي **ataujerado** [انظر الشكل رقم **54**- لوحة م **22**].

ويصفه تورس بالباس **T. Balbas** بأنه يبدو كقُبّة مشطوفة ويتكون من أربعة مستويات في كل واحد منها ثلاثة حوائط ساندة مختلفة في درجة ميلها كما يوجد حائط أفقي لتغطية البنية من أعلى، كما أنها - البنية - كانت مدهونة، نجد أيضا أن المصلى في مدرسة بوعنانية في فاس وصالون "ميسا" في طليطلة مغطيان بأسقف مستطيلة ذات أجناب مدرجة كما تم الدهان فوق طبقة رقيقة من الجص، وهذه تقنية شائعة الاستخدام في الأسقف المدجنة كما عثر على لوحة عليها كتابة عربية عندما تم القيام بترميم السقف وقد أفيد منها في التعرف على الألوان الأصلية واستخدام مثيلاتها في الترميم **(569)**.

لقد أخذت الألوان الأصلية في قصر الحمراء تذوب مع مرور القرون غير أن ألوان الوزرات المزججة هي التي قاومت عوامل الزمن كما نعثر على بقايا ألوان في الزخارف الجصية وتيجان الأعمدة وقرَم التيجان، ويذكر أيضا أن الأسقف والتكسيات والتيجان والحليات المتوجة في عصر الخلافة كانت ملونة، وتساعدنا الزخارف الجصية التي ترجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر، على رؤية بقايا الألوان حيث نلاحظ الأحمر والأزرق والأصفر.

إعادة بناء المخطط الأساسي:
[لوحة م 82]

تعكس لنا الجوانب الأربعة الساندة في الأسقف وجود وحدة زخرفية مكونة من **23** تشبيكة وفي "المسند" "البحر" توجد وحدة زخرفية مستقلة.

ويمكننا أن نميز وحدات زخرفية مختلفة في الجوانب المائلة وهي **B, C, D, E , F, G** [اللوحتان م **83 ,84**] وتضاف إليها الوحدة **H** التي تتكرر اثنتا عشرة مرة وبذلك تقوم بدور الربط بين الوحدات الأخرى المحلية، أما الوحدة **A** فهي في "المسند" وإذا ما قمنا بوضع محاور التكوين ككل والكائن فوق الحوائط المائلة فإننا نحصل في النهاية على النمط السفلي [لوحة م **82**] ونشير من خلال الحروف في هذا الشكل إلى المكان الذي توجد فيه كل وحدة من الوحدات المشار إليها في اللوحتين م **83, 84**.

ونرى في المخطط الأساسي الذي أمكن انتشاله شبكة مكونة من ثمانية أطراف، تربطها ببعضها البعض عقد أو مربعات صغيرة، ويمكن القول بأنها عبارة عن نجوم وتشبيكات من أربعة أطراف أو علامات الضرب، وهذا نمط يرجع في مصدره إلى أشكال الفصل الرابع وقد سبق أن درسنا تلك الشبكة في الزخرفة في عصر الخلافة القرطبية على أساس أنها منبثقة من فسيفساء رومانية قديمة (انظر التابلوه الثالث من الفصل الخاص بالزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط –الفصل الأول).

وقد قمنا بعزل هذا النمط القديم الذي نشير إليه والذي يمكن العثور عليه في العديد من الأعمال الإسلامية والمدجنة في شبه الجزيرة الأيبرية، ونرى ذلك في الجزء العلوي من لوحة م **82** وإذا ما أضفنا إليه النمط المثمن، المجاور له فإننا نرى فيه أن النجوم الخاصة بالوحدات **B, C, D, E , F, G** تدخل في مثمنات، أما تخوم الوحدة **H** فإنها تستغني عن الشكل المثمن الأضلاع ويلاحظ أن الوحدة الزخرفية **D** تختلف عن باقي الوحدات جميعا إذ تستغني عن المثمن كما أنه تغير وضع النجمة ذات الثمانية أطراف، وبذلك تدخل في نمط قمنا بدراسته في الفصل الحادي عشر (التشبيكات ذات الستة عشر المحاطة بثمانية أخرى من ثمانية أطراف): أي شبكة المعينات والنجوم ذات الثمانية أطراف وأخرى ذات أربعة.

وعندما نضع الوحدات الزخرفية **A, B, C, D, E , F, G, H** في المخطط الأساسي نرى أن الربط فيما بينهما يتسم بالكمال من الناحية الرياضية فهناك نجوم للربط ذات ثمانية أطراف سوف تكون في المربعات الصغيرة أو عقد المخطط الأساسي.

وصف وتحليل الوحدات الزخرفية:

يبدو أن الوحدة **B** - تشبيكة من **16** في إطار مثمن في جوانبه نجوم من ثمانية أطراف في المركز - جديدة في قصر الحمراء ويمكن العثور عليها في أفاريز مغربية ترجع إلى عصر السعديين (القرن السادس عشر) في مراكش، وهي عبارة عن تشبيكة من **16** في تضافر مع تشبيكات من **16** وهذه الوحدة هي التي أشرنا إليها بالحرف **H** في سقف قاعة قمارش **(570)**.

أما الوحدة **C** المكونة من تشبيكة من **8** في مثمن توجد بجوانبه نجوم من ثمانية أطراف في المركز، فهي تشبه الوحدة **B** والوحدات الأخرى **E , F, G** حيث يوجد فيها جميعها قاسم مشترك وهو المثمن الذي يلفها، وهذا ما نراه بوضوح في المخطط الكلاسيكي، وتتغير هذه الوحدة **C** إلى الوحدة **F** عندما يحل محل التشبيكة ذات الثمانية أخرى ذات عقد شبه معينات **Romboidal** قمنا بدراستها في بنود أخرى.

وتضم الوحدة **G** في إطار الشكل المثمن، تشبيكة من ثمانية من النوع العادي ومرتبطة بتشبيكة من ثمانية ذات عقد على شكل شبه منحرف وهو تكوين أمكننا مشاهدته في أحد الوزرات الخاصة بقاعة الأختين بالحمراء [شكل **6** لوحة م **60**].

وتمثل الوحدة **A** المأخوذة من مسند السقف نوعا من الانحراف عن مسار الوحدات السابقة إذ نجد مركز المثمن به فراغ كاف لوضع زخرفة من المقربصات.

بقي أمامنا معالجة كل من الوحدة **E** والوحدة **D** إذ هما من أكثر الوحدات تعقيدا في إطار الوحدات التي نقوم بتحليلها، فلقد تكررت الوحدة **E** في إفريز مزجج عثر عليه في قطاع في قصر الحمراء وهو الذي يوجد في برج وصحن **Machuca (571)**، كما نراه مع بعض التنويع في وزرات مزججة في مكسوار.

كما تجدر الإشارة إلى أننا تعرضنا للوحدة **D** في الفصل الحادي عشر حيث

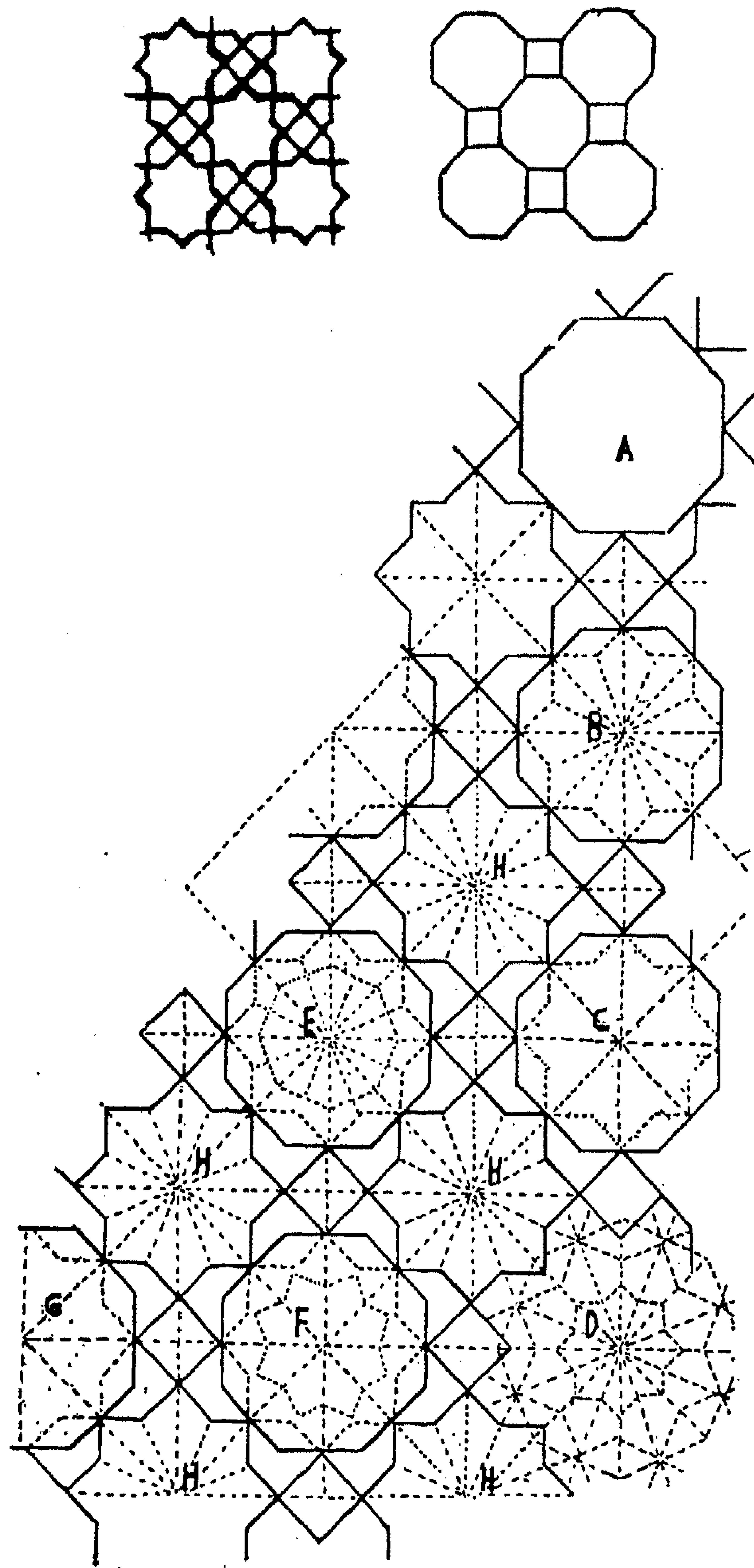
شهدنا كيف أن التشبيكة ذات الستة عشر والمحاطة بثمانية أخرى من ثمانية أطراف، وأحيانا تحل محل الوحدات المحيطة تشبيكة صغيرة من ثمانية، وهذا ما تمت البرهنة عليه من خلال الزخارف الجصية في دير تيريساس (أستجة) (انظر الشكل رقم **3** من لوحة م **72**)، هذا النمط المذكور (المأخوذ من الدير) يماثل الوحدة التي درسناها في قمارش إذ نجد تشبيكة مكونة من ثمانية تحيط بها ثمانية أخرى من ثمانية أطراف لكنها أصغر وهذا نجده ، كما قلنا سابقا، في بعض الزخارف الجصية في القرويين.

الخلاصة:

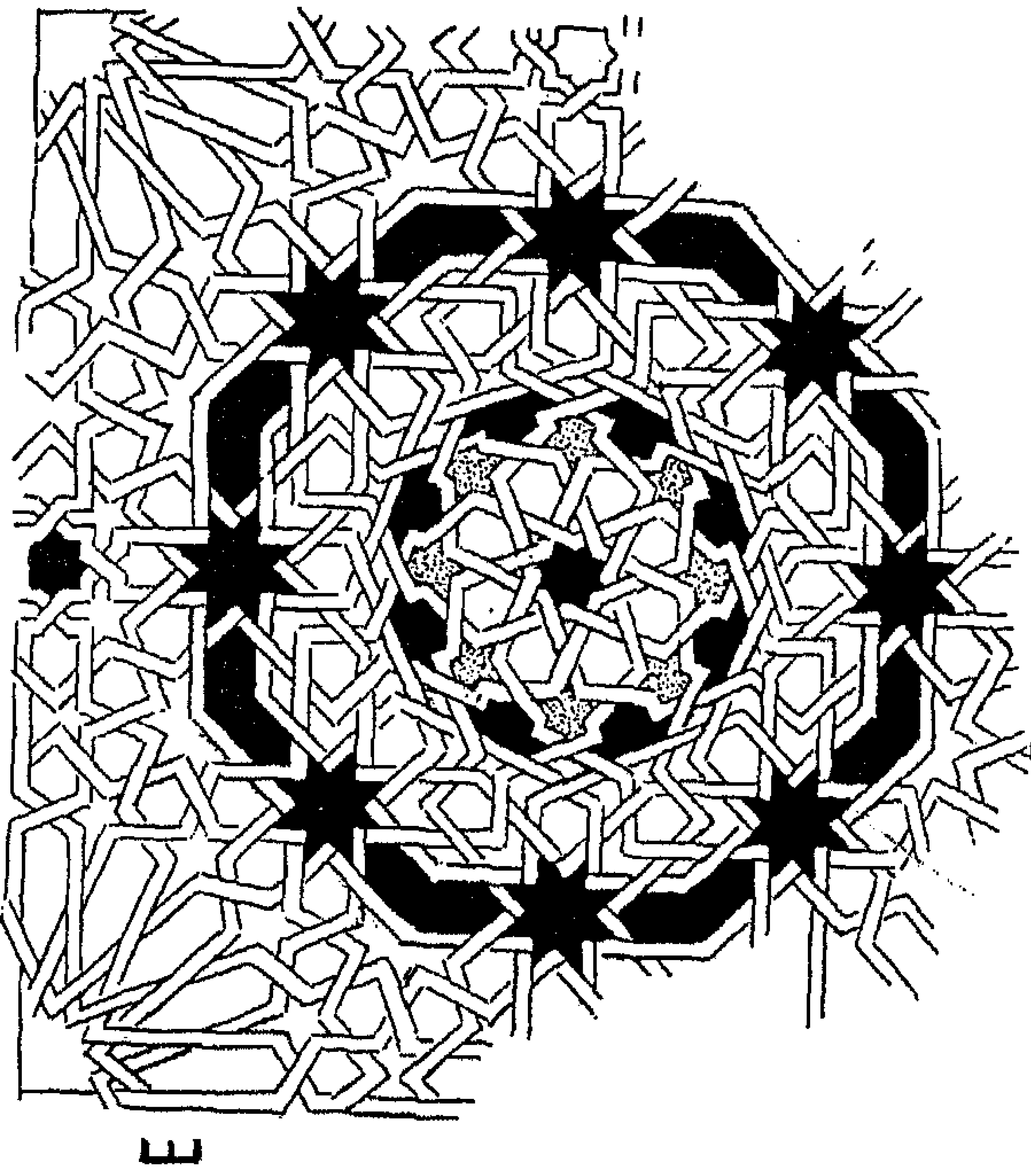
تشكل الوزرات المزججة القائمة في قاعة قمارش وكذلك السقف فصلا هاما من فصول الزخرفة الهندسية الإسلامية على مر العصور فمن خلال سقف هذا المبنى تتأكد من أهمية المخططات أو الأنماط الأساسية الكلاسيكية في الوصول إلى تكوينات جديدة في الفن الإسلامي، ولقد تمكن الفنان الناصري الذي سار على النظام وقانون التوازي من كسر ملل التكرار – الذي كان عليه الفن المدجن – وذلك بالقفز من وحدة زخرفية إلى أخرى مختلفة عنها.

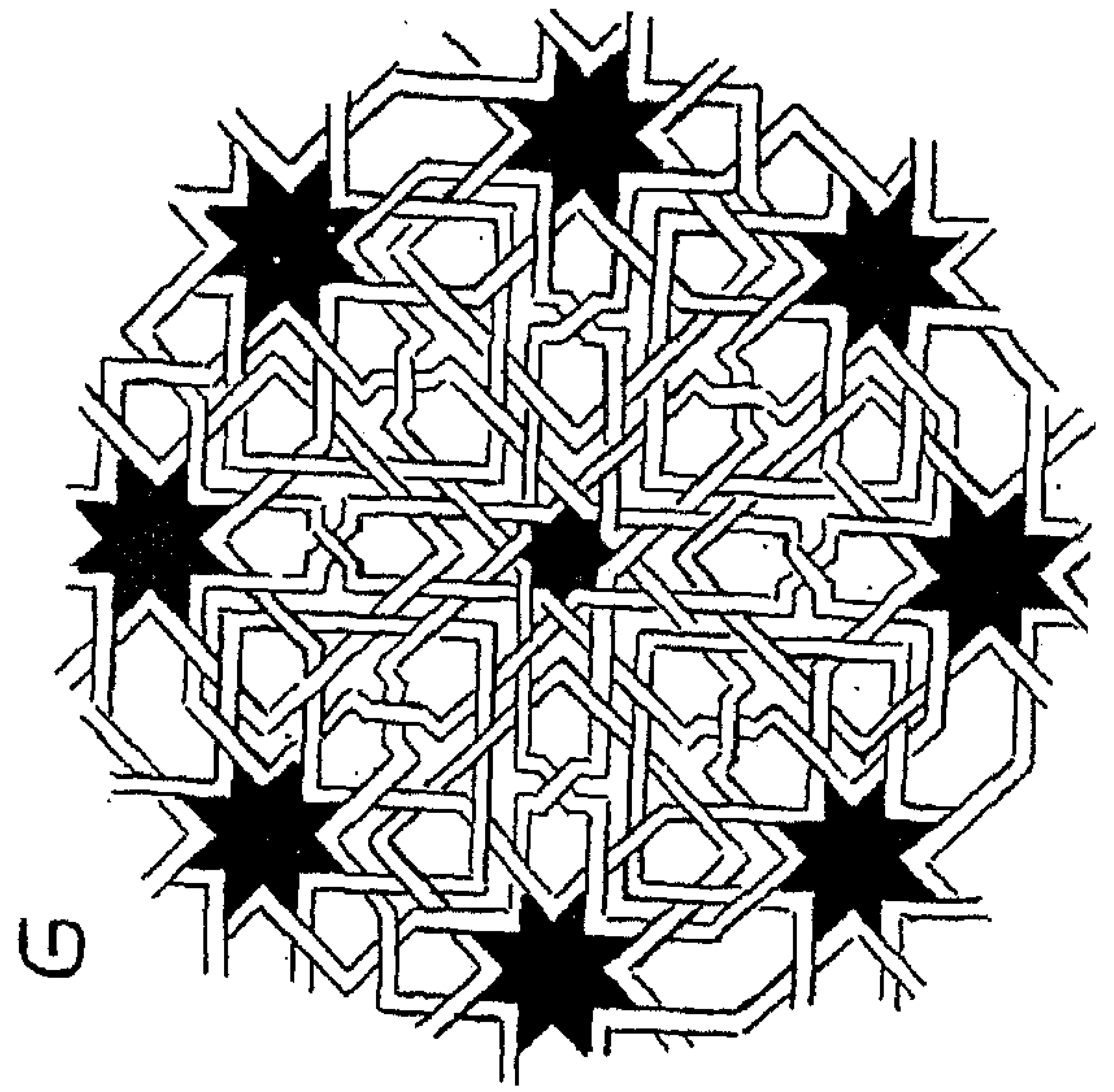
ولقد تحولت سقف هذه القاعة الملكية والوزرات إلى مصدر دائم للإلهام من أجل التوصل إلى وحدات جديدة فتشبيكات البرطل وجنة العريف تساعدنا على فهم المهارة والدقة التي كان عليها الفنانون الذين عملوا لحساب يوسف الأول، ذلك الملك الذي جمع في بلاطه المعماريين والمزخرفين الذين حملوا على عاتقهم إبداع أعظم التصميمات الإسلامية ولقد وصل هؤلاء بالعمارة إلى أوج ازدهارها وحولوا قصر الحمراء إلى أثر منيف، كما استطاع هؤلاء أن يكونوا على نفس الدرجة التي عليها الفنانون الذين قاموا بتشييد مدينة الزهراء، والجعفرية وجامع القرويين.

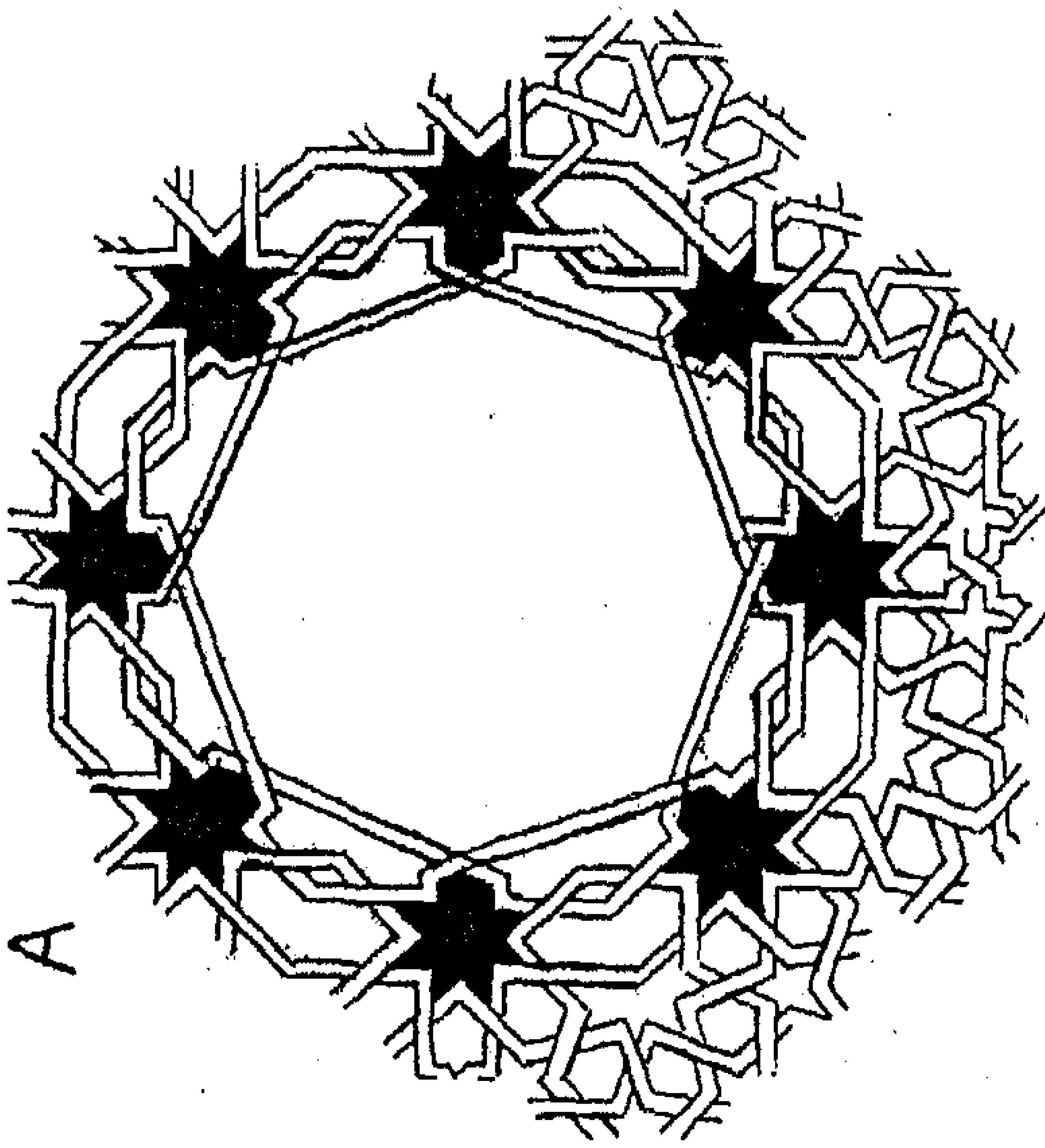
وسوف يكون للمخطط الأساسي لسقف قمارش تأثيره الهام في الوزرات المدهونة في المنشأة التي أضافها محمد الخامس إلى قصر الحمراء.

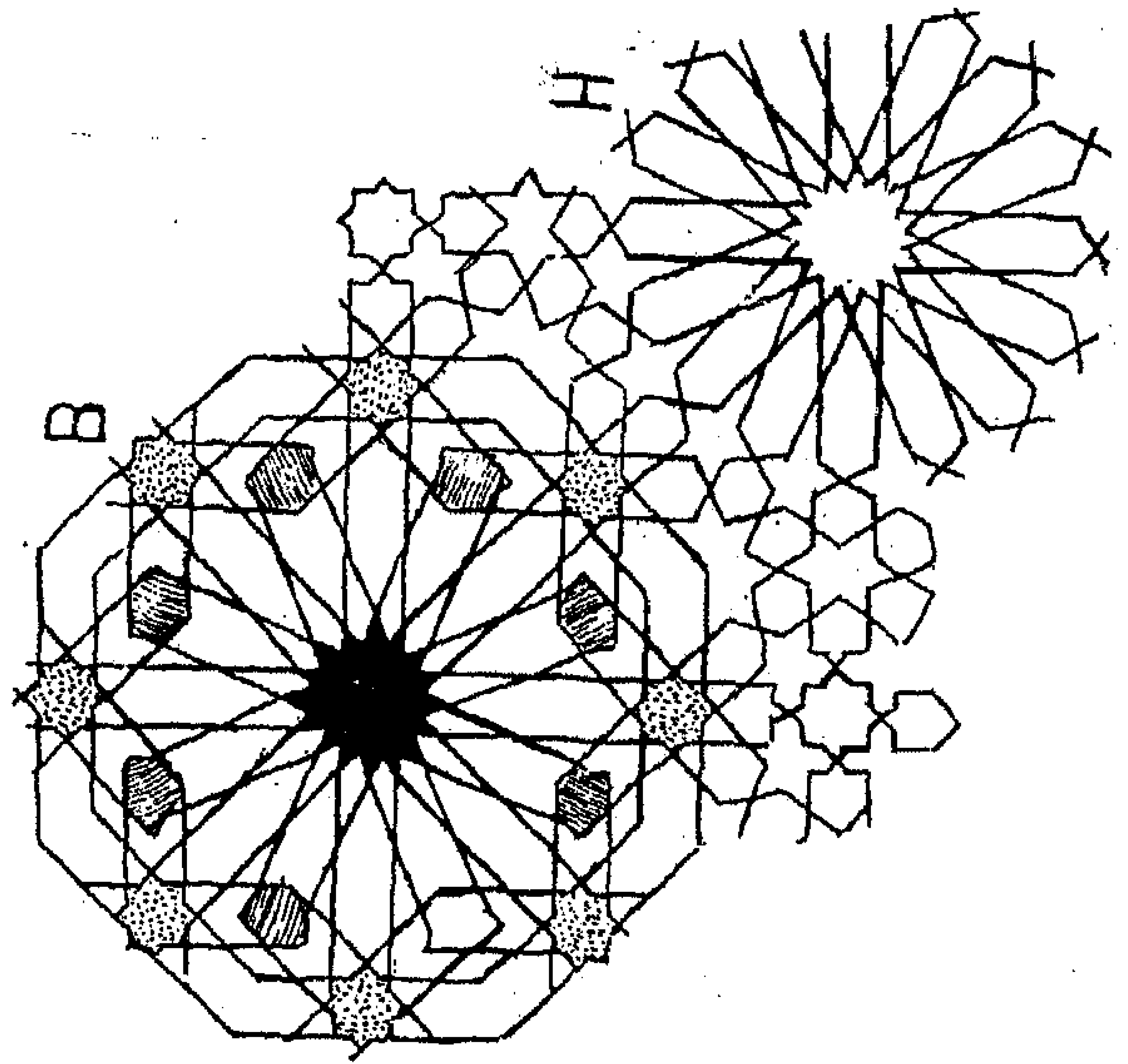


لوحة مجمعة 82 سقف في صالون قمارش - النمط الأساسي.

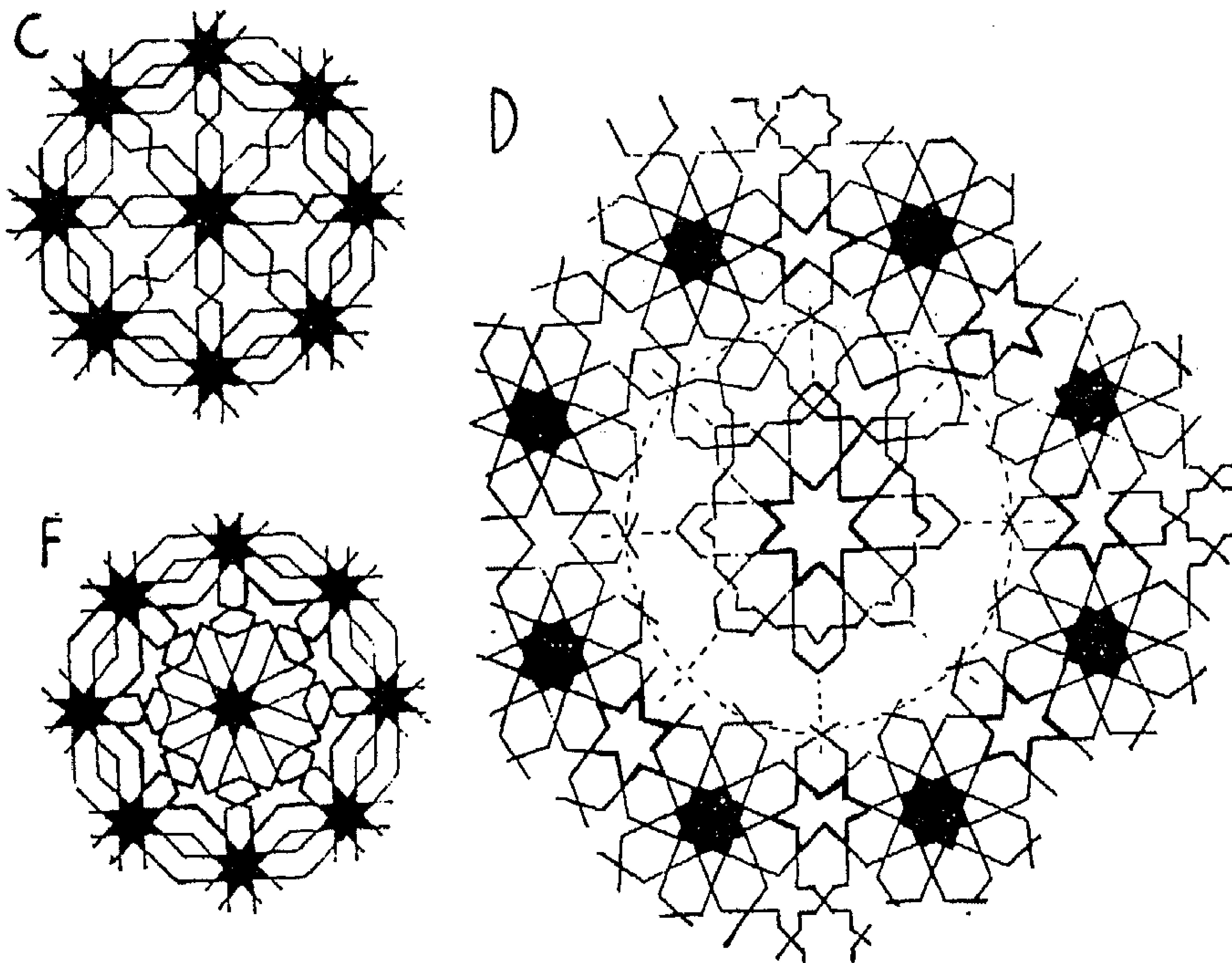








لوحة مجمعة 83 سقف في صالون قمارش - أربعة وحدات زخرفية A البحر وB وH وE وG للأجناب.



لوحة مجمعة 84 سقف في صالون – صالون قمارش بالحمراء.

الفصل الرابع عشر

التشبيكة المكونة من عشرة أطراف

Lazo de 10

نجد هذه الوحدة، المكونة من تشبيكات من عشرة أطراف تربطها ببعضها ثمانية نجوم من خمسة أطراف وأربعة أشكال سداسية غير منتظمة ، مكررة في إسبانيا من خلال العديد من الزخارف الجصية وعلى الخشب، غير أنها نادرا ما تظهر في السيراميك الأثري وحتى نرى ذلك لابد من الذهاب إلى الشمال الإفريقي وإلى المشرق حيث ظهرت تلك الوحدات لأول مرة وانتقلت بعد ذلك إلى المغرب بين نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر [لوحة م **85**].

المغرب الإسلامي:

نعثر على هذه الوحدة لأول مرة –حسب علمنا – في زخارف جصية في برج البلاطة الشمالية "لصحن الساقية بجنة العريف، كما نراها في مشربيات عند بوابة الدخول إلى صالة "باركا" وكذلك في مشربيات بالحوائط الجانبية لصحن الرياحين وفي أجزاء من الجص محفوظة في متحف الحمراء، كما نراها في أشبيلية في مشربيات في الصالة الجانبية التي تقع في الناحية اليمنى لصالون السفراء بالقصر، وكذلك في الأبواب والقباب الخشبية لذلك الصالون وفي جزء من وزرة في كنيسة سان أندرس وفي غرفة المقدسات بالكاتدرائية **(572)**، كما نجدها في أسقف كنائس: لاس منيناس **Las Minimas** لاكونثبثيون-**La Con-cepcion** وسانتو دومنجو (أستجة)، كما نعثر على تلك الوحدة الزخرفية في وضع يلفت الانتباه في وزرة بكنيسة سان استيبان في أشبيلية حيث يوجد حزام عريض ملئ بالزخارف

النباتية القوطية والأسلوب الفني المسمى البلاثيري **Platerescos (573)**.

كما نراها في قرطبة ومن بين تلك الآثار نذكر صحن "كاسا كامباناس" وعلى سقف السلم الأولى لقصر "بابث دل كاستيو" **Paez del Castillo**، أما المخطط الأساسي لهذا السقف فهو يرجع إلى النجار بارتولويه مونيوث صاحب السقف الكائن في سانتا مارت **S. Marta**، وذلك طبقا لما ورد في عقد العمل الموقع في هذه المدينة عام **1498**م.

وانتقلت تلك الوحدة من إقليم الأندلس إلى طليطلة : تشبيكات نوافذ الحوائط الجانبية للمعبد اليهودي "الترانستو"، والسقف المثمن القائم في مصلى سان برناردينو **C.S. Bernardino** -القرنين الخامس عشر والسادس عشر- وفي منزل الجريكو **C. greco**وسقف مقصورة الكهنة في كنيسة إيروستس **Erustes** وقبة قصر زال في الوجود يسمي "كارديناس دي توريخوس **Cardenas de Toirrjos**، وهي الآن محفوظة في المتحف الوطني للآثار، وهي قبة تعتبر تقليدا للقبة كروية القائمة في صالون السفراء بقصر أشبيلية.

هناك قطعة خشبية هامة محفوظة في متحف "ورشة المسلم" في طليطلة [شكل **3**] وهنا نجد أن النجمة ذات العشرة أطراف يحيط بها شكل ذو عشرة أضلاع ويوجد في أطرافه عشر زهرات محفورة، وهذا نمط زخرفي منقول عن أعمال خشبية طليطلية قديمة، ويمكن أيضا أن نرى تشبيكات من عشرة أطراف متوالية أفقيا في دولاب طليطلي (القرن الخامس عشر) محفوظ في المتحف الوطني للآثار.

كما تكثر هذه الوحدة الزخرفية في الأسقف المدجنة الموجودة في الهضبة الشمالية لشبه جزيرة أيبيريا وهي وحدة لها علاقة شبه كبيرة بتلك الوحدة الطليطلية، ففي بلد الوليد نجدها في: سقف جمالوني مشغول بطريقة **ataujerada** فوق السلم الرئيسي لكوليج سان جريجوريو، وأسقف بياثيد **Villacid** دي كامبو، سان خوستو، وباستور دي كوينكا دي كامبوس **Pastor de Cuenca de Campos**، وسقف أقيم فوق واحدة من الصالات في المتحف الوطني للمنحوتات في كوليج سان جريجوريو، وقبة سان خوان دي بيالون سلمنقة: السقف الجمالوني في كنيسة ماكوتيرادي أريبا **I. Parro-quial de Macotera de A**، والسقف المثمن لأحد مصليات راجعا **Ragama**، وأسقف قصر بيانوبيا دي كانيدو **Villanueva de Canede**الذي زال **(574)**، ليون:- سقف صالة الاجتماعات بدير سانتا ماريا دي كاريثو **S.M. de Carrizo (575)**،

برغش:- زخارف الجصية في قصر "كوندس دي ميراندادي بنياراندا دي دويرو، شيقوبية: **Segovia** سقف المصلى الكبير **Copilla Mayor**، وصالة الاجتماعات بدير سان أنطونيو الريال. ومقصورة بياموبرادي لاكويثا **Villamuera de la Cueza**.

ومن الشائع أن نرى في محافظة بلد الوليد مناطق انتقال مسطحة ومثلثة ومائلة، عليها وحدة هي التشبيكة ذات العشرة أطراف، ففي بلد الوليد والمناطق التابعة لبالنسيا **Palencia** نجد أن هذه الوحدة تدخل في تناوب مع تشبيكات أخرى ذات اثنى عشر طرفا (بيا مويرادي لا كويثا، ومصلي سان فاكوندودي ثيسنيروس، وقد قام فنان النجارة بعمل هذين الأثرين الأخيرين، وكذلك نجدها في سانتا ماريا دي فوينتس دي نايا في منطقة التقاطع)؛ يمكننا أن نرى تشبيكة من عشرة أطراف ضمن تكوين غريب في الزخارف الجصية الخاصة بقصر كوريل دي لوس أخوس **Curiel de los Ajos** الذي زال من الوجود.

أما في إقليم إكستريمادورا **Extremadura** فنجده في حامل الأيقونات وهو من طراز قوطي - مدجن - الكائن في كالثاديادي لوس باروس **Calzadilla de los Bar-ros**، بطليوس **Badajoz**.

كما لم تكن تلك التشبيكة غائبة عن المنسوجات الأندلسية وخاصة تلك التي ترجع إلى القرن الرابع عشر **(576)**.

كما نرى تلك التشبيكة أيضا في كل من المغرب والجزائر: مدارس فاس، فنجد بعض الوزرات المزججة في مدرسة بوعنانية تتضمنها؛ ولقد أوضحنا في الفصل الحادي عشر (شكل **10** لوحة م. **73**) أن هناك وحدة عبارة عن تشبيكة من ستة عشر يحيط بها ثمانية تشبيكات من عشرة في المسجد الجزائري سيدي أبي الحسن.

المشرق:

شاع استخدام التشبيكة ذات العشرة أطراف في أرض المشرق: في مصر وسوريا وفارس وتركيا، كما أن الآثار التي ظهر فيها في هذه البلاد تسبق تاريخيا تلك الآثار الموجودة في شبه جزيرة أيبريا.

نراها في طبلة العقد "إيوان" بمسجد جمعة بأصفهان (القرن الثاني عشر) **(577)**، وفي بعض الأضرحة والقبور في نخجوان **Nakhichevan** (القرن الثاني عشر)، في الأراضي السوفيتية **(578)**، ومدرسة توكات بتركيا **1295**م والأبواب المصفحة بالبرونز لجامع السلطان بيبرس (القرن الثالث عشر) **(579)**، وضريح الأمير سنقر السعدي (القرن الرابع عشر) **(580)**، ومسجد دنيصر في شرق تركيا **(580)** مكرر.

ويقوم ديمان **Dimand** بنشر بحث عن باب في سوريا (القرن الثالث عشر) وفيه نجد تشبيكات جميلة من ذات العشرة أطراف **(581)**، وهو باب موجود الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس وبه كتابات لاتينية وعلى ذلك فنسبته بهذه الطرقة غير واضحة بما فيه الكفاية، إذ من الممكن أن يعود إلى أصول إسبانية خلال الفترة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وتختلف التشبيكات المشرقية ذات العشرة أطراف عن قريناتها الأسبانية ففي المقابر الكائنة في الأراضي السوفيتية نرى تشبيكات ذات عشرة أطراف تربطها مثمنات (شكل **4**) وتظهر في تركيا تشبيكة من **16** تحيط بها أربعة من **10** وأربعة أخرى من **12** **(582)**، وهو تكوين شديد الشبه بتلك التشبيكة الجزائرية التي رأيناها في مسجد سيدي أبي الحسن.

الأصول:

ربما ولد النمط الأساسي لهذه التشبيكة في المشرق، وإذا ما قمنا بعمل المحاور فوقها فإننا نحصل على شبكة من نجوم ذات ستة أطراف، (شكل **6**)، غير أن اثنين من هذه الأطراف هما منتصف كلا المُعيَّنين كما أن فتحة الزوايا أكثر انغلاقا بالمقارنة بباقي أطراف النجمة، كما أن وجود هذه المعينات يجعل كل نجمة تدخل في مثمن، وبذلك يتضح أن الشبكة أصبحت مكونة من نجوم ذات ستة أطراف وكذلك مثمنات، ولهذا المخطط الأساسي أصول في الفن القديم، ولنر مثالا على ذلك **(583)**، وهو النمط رقم **5**، فإذا ما أضفنا إلى هذا الشكل المأخوذ من الفسيفساء الخطوط المنقّطة فإننا نصل إلى المخطط الذي نبحث عنه، ومن الممكن أن يكون بكامله ضمن تشكيلات الفسيفساء القديمة غير أني أجهلها، وفي النقطة التي تلتقي في عشرة خطوط نجد التشبيكة ذات العشرة.

كمـا أن بعض الدارسين يرون أن الشكل **2** هو المخطط الرئيسي حيث نرى فيه مخمسات تصل إلى عشرة وحدات وتحيط بأشكال عشرية الزوايا، وهذه نظرية نستبعد صحتها إذ تتسم بالتعقيد وتكليف الأمور ما لا تطيقه.

التشبيكة ذات العشرة أطراف الكائنة
في مشـــربية بمعـبـــد الترانسـتـو

[شكل 7a من لوحة م 86]

هي عبارة عن وحدة جميلة للغاية نرى فيها تشبيكات من عشرة أطرافها مسننة تتكامل مع عشرة نجوم، كل واحدة من ثمانية أطراف، وترتبط ببعضها من خلال معيّنات صغيرة، ويفقد المخطط الرئيسي الذي تحدثنا عنه صلاحيته في هذه الحالة التي تتسم بأنها انعكاس لرفعة ذوق الفنانين المدجنين في طليطلة وخاصة فيما يتعلق بهذا الأثر حيث تجتمع فيه كل من الزخرفة الهندسية والنباتية، وتتنافسان من أجل الوصول إلى عمل رائع وأصيل، كما يجب ألا ننسى أنه توجد مشربية في هذا المعبد اليهودي بها تشبيكة من ثمانية عشر ومحاطة بتشبيكات من ثمانية (انظر البند الخاص بمشربيات هذا المعبد).

ويعرض لنا الشكل رقم **7b** حالة أخرى من إجمالي اللوحة م **86** ، والمأخوذ من أسقف خشبية في بيالكون **Villalcon**، بالنسية **Palencia**، وهنا نجد أن التشبيكات ذات العشرة أطراف توجد بها حلقات وصل غريبة تبتعد بها عن الذوق الرفيع في المشرق، وهذا النوع نجده في شمال شبه الجزيرة في أسقف مدجنة.

وهناك حالة ثالثة تتصل أيضا بالأسقف حيث نجدها في "مساند" بعض الأسقف الجمالونية المثمنة وهذا حسبما يرى في مصلى ميكسوار في الحمراء [انظر الشكل **G** من اللوحة م **52**].

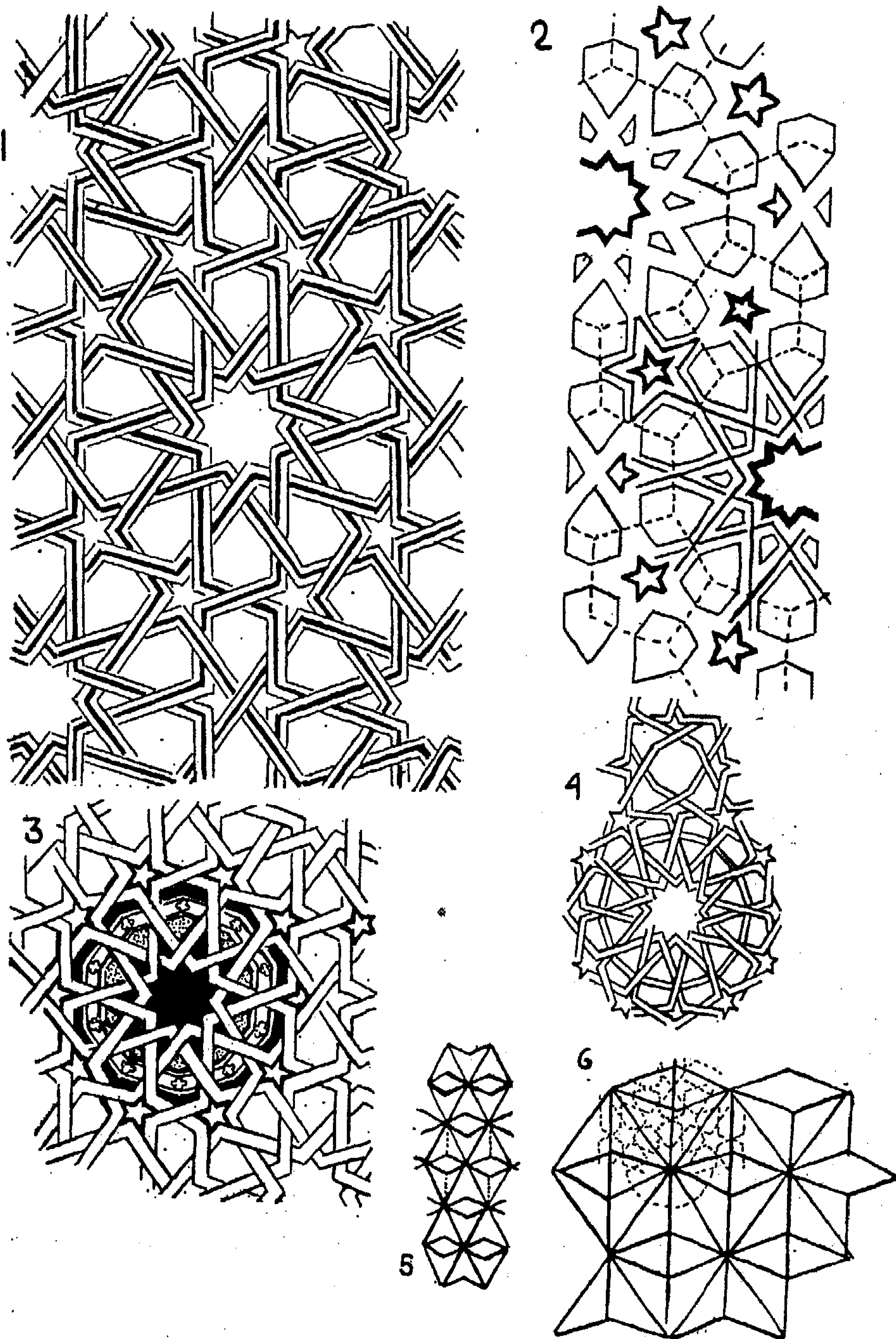
التشبيكة ذات العشرة المتضافرة
مع التشـــبيكة ذات العشـــــرين
[لوحة م 87]

نعثر في متحف الآثار بقصر الحمراء على قطعة من حائط ساتر مكون من تكسيات بها تشبيكة ذات عشرين طرفا يحيط بها عشرة أخرى ذات عشرة أطراف [شكل **1** في لوحــة م**87**]، والنمط الأسـاسي لهـذا التكوين نراه في الشكل رقم **2** المكرر في بعض الأسقف المدجنة مثل سقف كنيسة سانتيا جودي باثا **S.de Baza**، بغرناطة حيث نجد التشبيكات ذات العشرين وذات العشرة موضوعة على أجناب السقف وتوحي لنا بأنها ترجع إلى الناصريين في غرناطة، وكذلك نجدها (تشبيكة من عشرين محاطة بأخرى من عشرة) في تناوب مع تشبيكة من **16** محاطة بثمانية تشبيكات من ثمانية أطراف في غرفة المقدسات بدير لاس إيزابلس بسلمنقة، ويمكن القول بأن هذه التشبيكة التي نتحدث عنها في إسبانيا قد وصلت إلينا عبر المغرب **Marrueces**، حيث نراها وقد ظهرت في جدار ساتر من السيراميك موجود في واجهة محراب مسجد القرويين بفاس، ورغم هذا فمن المحتمل أن يكون ذلك الحائط قد أضيف لاحقا إلى المصلى المنشأ في عصر المرابطين.

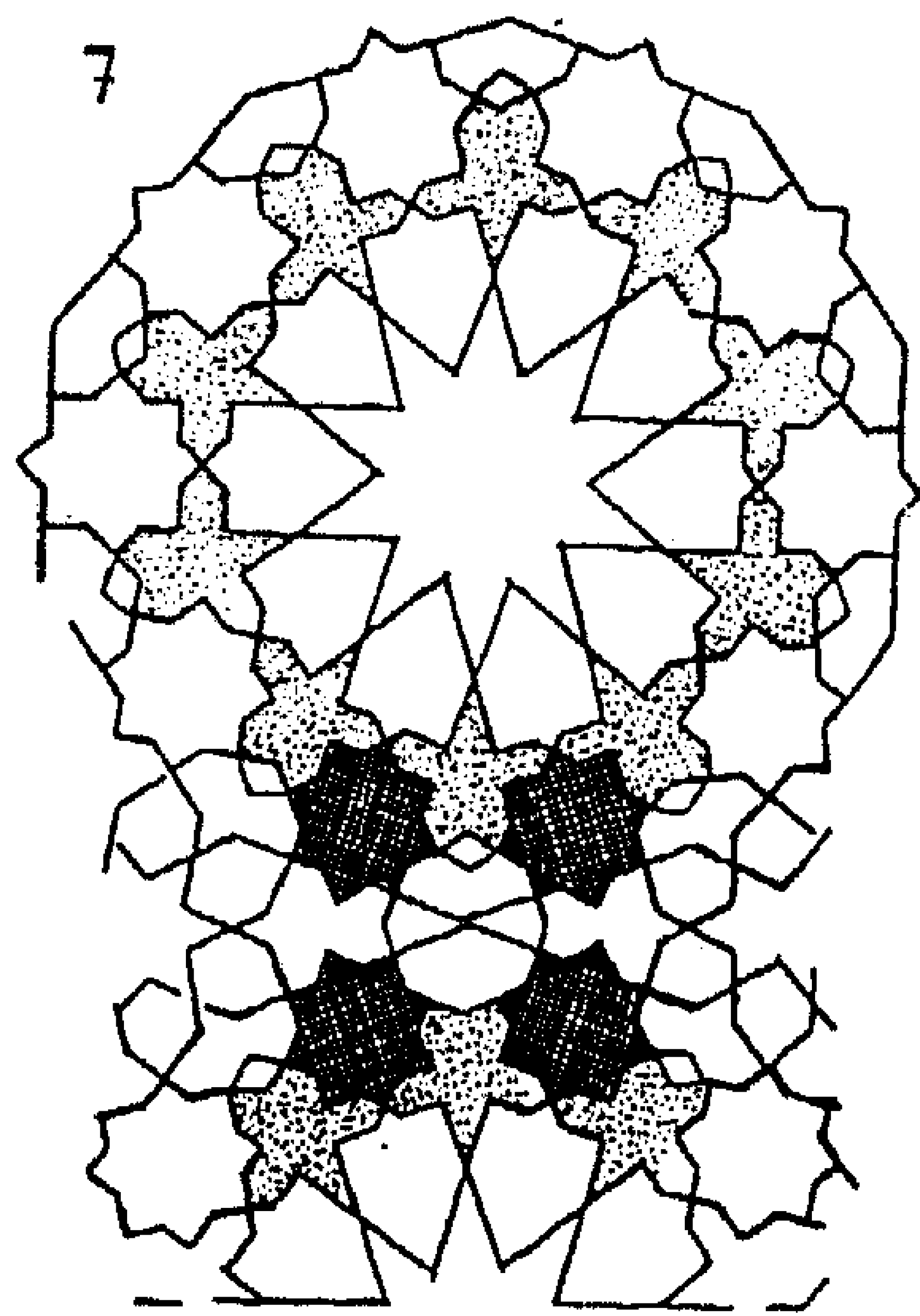
وتعتبر التشبيكة ذات العشرين بمبعد عن التشبيكات ذات العشرة، وحدة زخرفية لها ملامحها الخاصة، إذ نراها في وزرة مزججة بمسجد سيدي أبي الحسن في تلمسان وقد أحاطت بها ثمانية تشبيكات من ثمانية أطراف، هناك وزرة أخرى نجدها في متحف تلمسان **(584)** حيث تلك التشبيكة محاطة بتشبيكات أربع ذات ثمانية أطراف، ونجدها بالتحديد في الأطراف التي تحدد أفقية ورأسية الوحدة الزخرفية [شكل **4** لوحة م **87**] **(585)**، ويقدم لنا الشكل **6** وحدة مختلفة مكونة من تشبيكة من عشرين ومحاطة بأربعة أخرى من ثمانية، وكذا ثمانية أشكال مكونة من تشبيكة من عشرين ومحاطة بأربعة من ثمانية، وكذا ثمانية أشكال سداسية وذلك حسبما نراه في وزرات وأرضيات مزججة ترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر: سيراميك في بلنسية **(586)**، وأرضيات في دير سانتو دومنجو الانتجو بطليطلة،

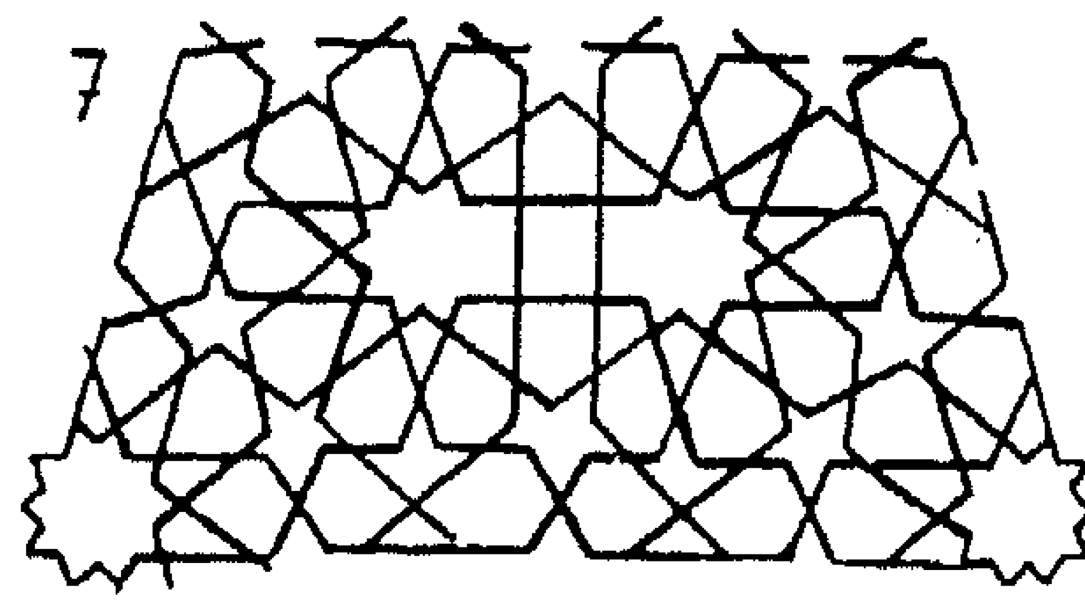
والمصلى الذهبي **Capilla Dorada** بالكاتدرائية الجديدة بسلمنقة، وإحدى النوافذ في شيقوبيا **Segovia** وأفاريز السلم الرئيسي في قصر كوندس دي ميرابيل دي بلاسنثيا.

والمخطط الرئيسي لهذه الوحدات الأخيرة يمكن أن يكون الوارد في الشكل **5**، وهو مخطط مكون من شبكة من النجوم والمعينات التي سبق أن رأيناها في تشبيكات من نوع آخر (انظر الفصل الثامن) وفي النقطة التي يتلاقى فيها عشرون خطا نجد التشبيكة ذات العشرين.

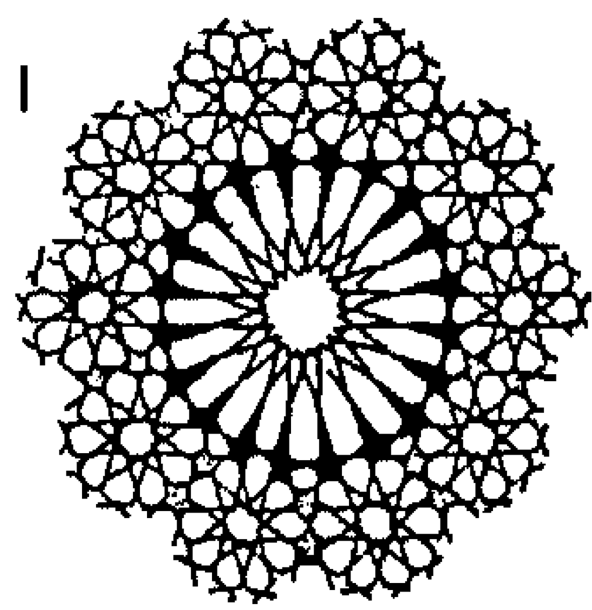


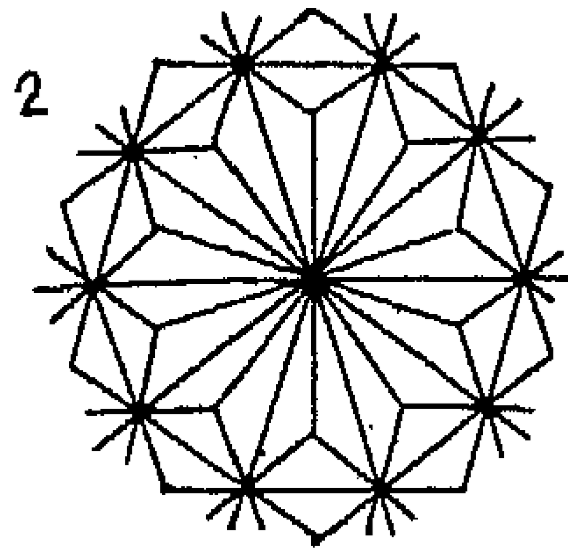
لوحة مجمعة 85 تشبيكة من 10 متشابكة، 5، 6 عبارة عن وحدات أساسية كلاسيكية.

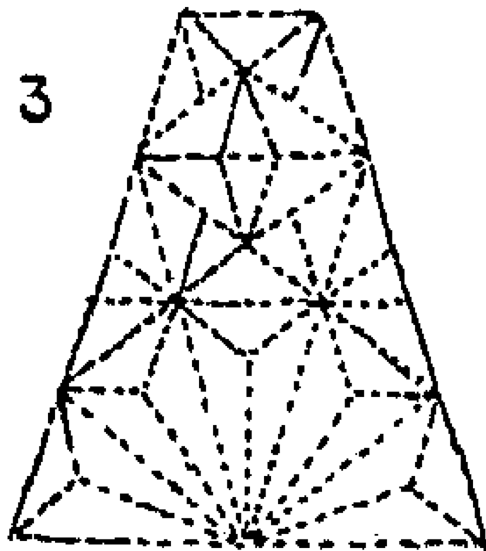


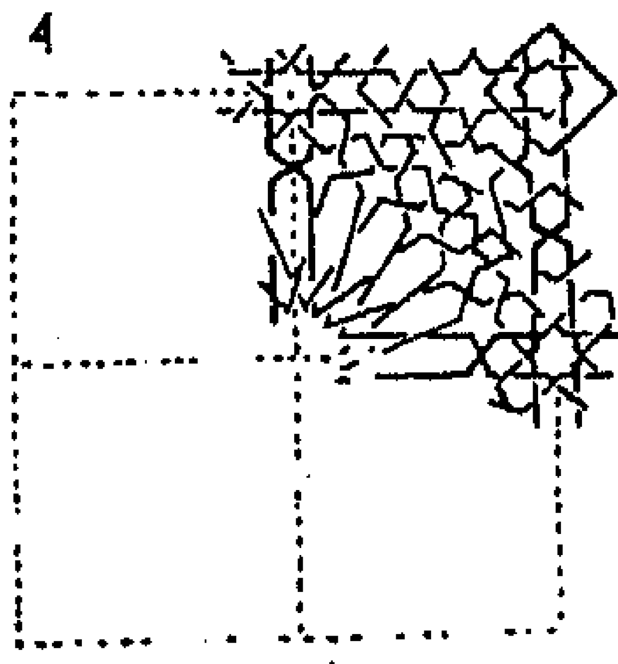


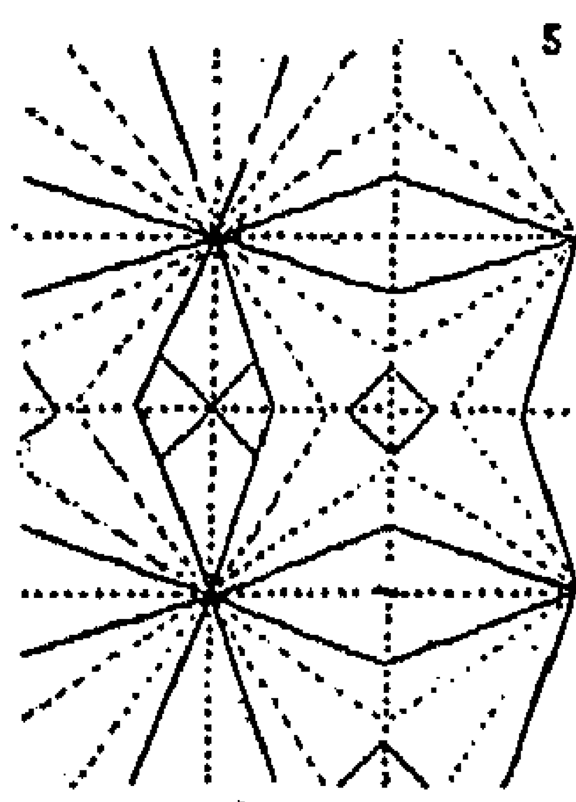
لوحة مجمعة 86 تشبيكة من 10 :a7 مشربية في معبد "الترانستو" b7 سقف خشبي في بيالكون (بالنسيا).

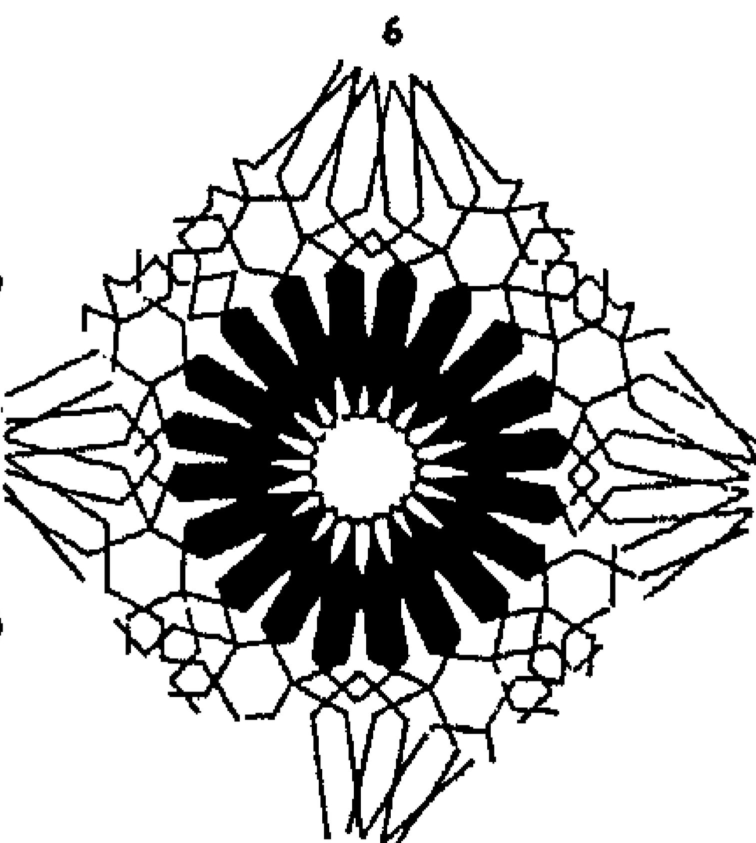












لوحة مجمعة 87 تشبيكة من 20 ووحداتها الأساسية الكلاسيكية.

الفصل الخامس عشر

ثلاث وحدات استثنائية

Tres Composiciones Excepcionales

A – تشبيكات من ستة أطراف تحيط بها نجوم من ثمانية النظـام السداسي

[لوحة م 88]

تُنسب إلى باب خشبي من صنف **boj** في حجرة المقدسات في دير لاس أويلجاس في برغش، وفي آخر مرة تحدث فيها جومث مورينو عن ذلك الباب قال بأنه قد يرجع إلى نهاية القرن الحادي عشر وبداية الثاني عشر على أساس درجة التعقيد التي عليها التشبيكة وكذلك عناصر الزخرفة النباتية **(587)**، ويرى المؤلف أن هذا الباب قد تم إعداده في إحدى مناطق الأندلس وكان جزءا من مقصورة أو منبر جامع ثم نقل بعد ذلك كغنيمة حرب أثناء المعارك التي قام بها ألفونسو الثامن، وبعد ترميمه تم وضعه في المكان الذي نجده فيه حاليا.

وأرى أن هذا الباب برهان قاطع على التقنية الشديدة التطور التي بلغتها النجارة في الأندلس الإسلامية وهذا ما يجعلنا ننسبها وبقوة إلى ورشة أندلسية، فكما نلاحظ فإن تشبيكاتها وتوريقاتها الجميلة تشير إلى مكان قريب يمكن أن يكون طليطلة **(588)**، أضف إلى ذلك أن كافة الكتابات التي يمكن أن تكون في الباب نراها بشكل دائم في الزخارف الجصية القديمة والأخشاب الطليطلية التي ترجع إلى الفترة بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر.

لم يخلص جومث مورينو من تحليل هذه الوحدة الزخرفية الهندسية الخاصة بالباب، إذ يقول عنها "إنها تطور لتشبيكة مكونة من ستة أطراف استخدم فيها النظام المغطي للسقف **Ataujerado**، وكذلك نجوم ذات ثمانية أطراف وكأنها بذلك تقوم بكسر التوازي الحقيقي. أما رؤيتي لهذا الشكل فهي على النحو التالي: هناك تشبيكة كبيرة من ستة أطراف وأخرى أصغر من ستة بداخلها، وهذه الوحدة يمكننا أن نراها مع بعض التعديل في الجعفرية (انظر البند الخاص بالزخرفة في أرغن **Aragon** شكل **13b**) ويوجد حول كل تشبيكة كبيرة ستة نجوم من ثمانية أطراف موزعة بمعدل نجمة على كل ضلع.

هذه الوحدة المكونة من تشبيكة من **6** وتدور في فلكها ستة نجوم، تتكرر إلى جوار بعضها وتساوي نمطا من مشربية في المارستان القديم في دمشق (القرن الرابع عشر، وقد تحدث عنه بورجوان **Baurgoin** في كتابه "عناصر الفن العربي". كما نرى ذلك النمط المذكور على واحدة من الأسطوانات الجصية الموجودة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لا بلانكا حيث نجد أن النجوم ذات الثمانية قد ذهبت وحلت محلها نجوم من أربعة أطراف (انظر البند الخاص بزخرفة هذا المعبد).

ويرجع التعقيد الهندسي الذي نلاحظه في الباب الكائن في برغش **Burgos** إلى أن الفنانين أضافوا مثمنات بمعدل واحد لكل نجمة من ثمانية أطراف داخلة في إطارها، أضف إلى ذلك أن الأطراف المزدوجة للنجوم تمتد خطوطها بحثا عن امتدادات خطوط النجوم المجاورة وبذلك تتهشم قوانين التوازي المعمول بها، وتزداد الصعوبة في العثور على المخطط الأساسي، هذا الأخير يمكن أن يكون عبارة عن شبكة من الأشكال السداسية والمثلثات المتساوية الأضلاع، وفي داخل الأشكال المثمنة نجمة من ثمانية أطراف، بحيث تكون مثلثات الربط حرة، إلا أن الإضافات التي أشرنا إليها تكسر هذا المخطط القادم من المشرق مثله في ذلك مثل باقي الأنظمة المسدسة.

وفي اللوحة المجمعة **88** المجاورة للباب المذكور نرى نمطا مماثلا مأخوذا من زخارف جصية من إحدى قباب مقر الإقامة الخاص بدير سان فرناندو في نفس الدير، ومن المفهوم جيدا لدينا أن هذا الشكل يرجع في أصوله إلى الفنانين المدجنين خلال القرن الثالث عشر وكانت مهمتهم تكملة زخارف لم تتم في الواجهات الأولية لهذا المبنى، وقد قام هؤلاء بتقليد أنماط قديمة متوفرة حولهم.

B- تشبيكة من ثمانية أطراف مسننة ومحاطـــة بثمانيـــة مثمـــنـات [لوحة م 89]

يوجد لهذا الشكل الزخرفي ثلاث تنويعات حيث نعثر في السقف المسطح لبلاطة البرطل على النمط الذي ندرسه وقد قمنا بتفكيكه في الشكل **3** حيث قدمنا الخلفية الخشبية التي أقيم فوقها وذلك باستخدام تقنية **Ataujerado (589)**.

أما التنويعة الأكثر قربا من هذا النمط في الحمراء فنجدها في الزخارف الجصية الخاصة بمصلى سان إيوخينيو بكاتدرائية طليطلة (القرن الثالث عشر) [لوحة رقم **207**] وفي قبة أحد المباني الملحقة بمقر الإقامة في سان فرناندو دي لاسي أو يلجاس في برغش [لوحة **10**] (القرنين الثالث عشر والرابع عشر) وزخارف جصية قام بها فنانون مدجنون من مسند سقف مثمن في دير سان خوان دي لا بينيتنثيا كما يتكرر في أفاريز مزججة في قصر كوندس دي ميرابيل دي بلاسنثيا [لوحة **26**] كما أن هناك زخارف جصية ممتازة تعكس جوهر هذه الوحدة نراها في باطن العقد المدجن الكائن في حصن فيرخل **Vergel** في دير tورديسياس، كما تكرر ذلك في ورشة المسلم" في طليطلة **(590)**.

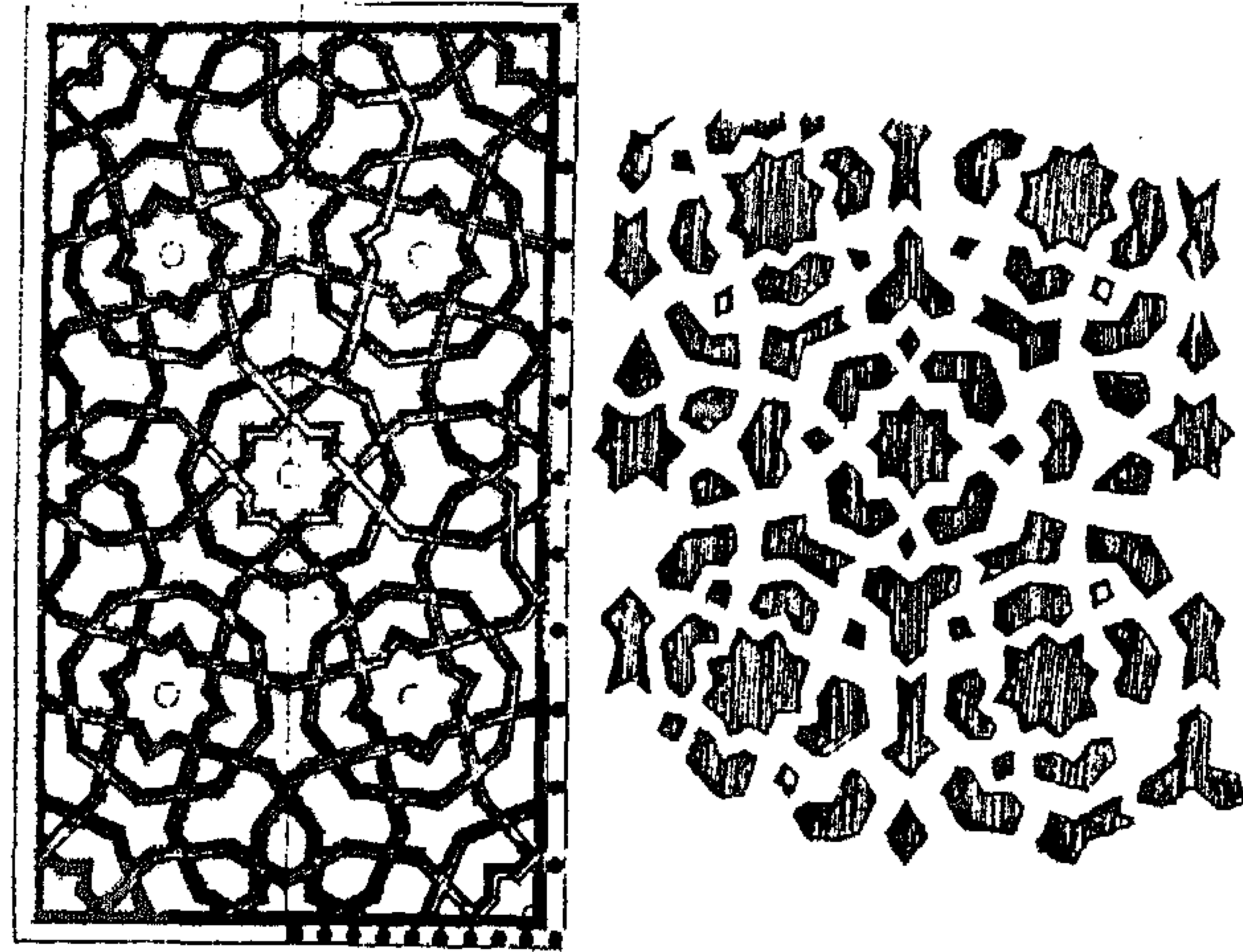
يمكن النظر إلى هذه الأنماط على أنها تفريعات من التشبيكة ذات الثمانية والتي رسمناها في الشكل رقم **2** من لوحة م **56** (الفصل السابع).

C- تشبيكة من 32 ومحاطة بأربعة تشبيكات من ستة عشر طرفا [لوحة م 90]

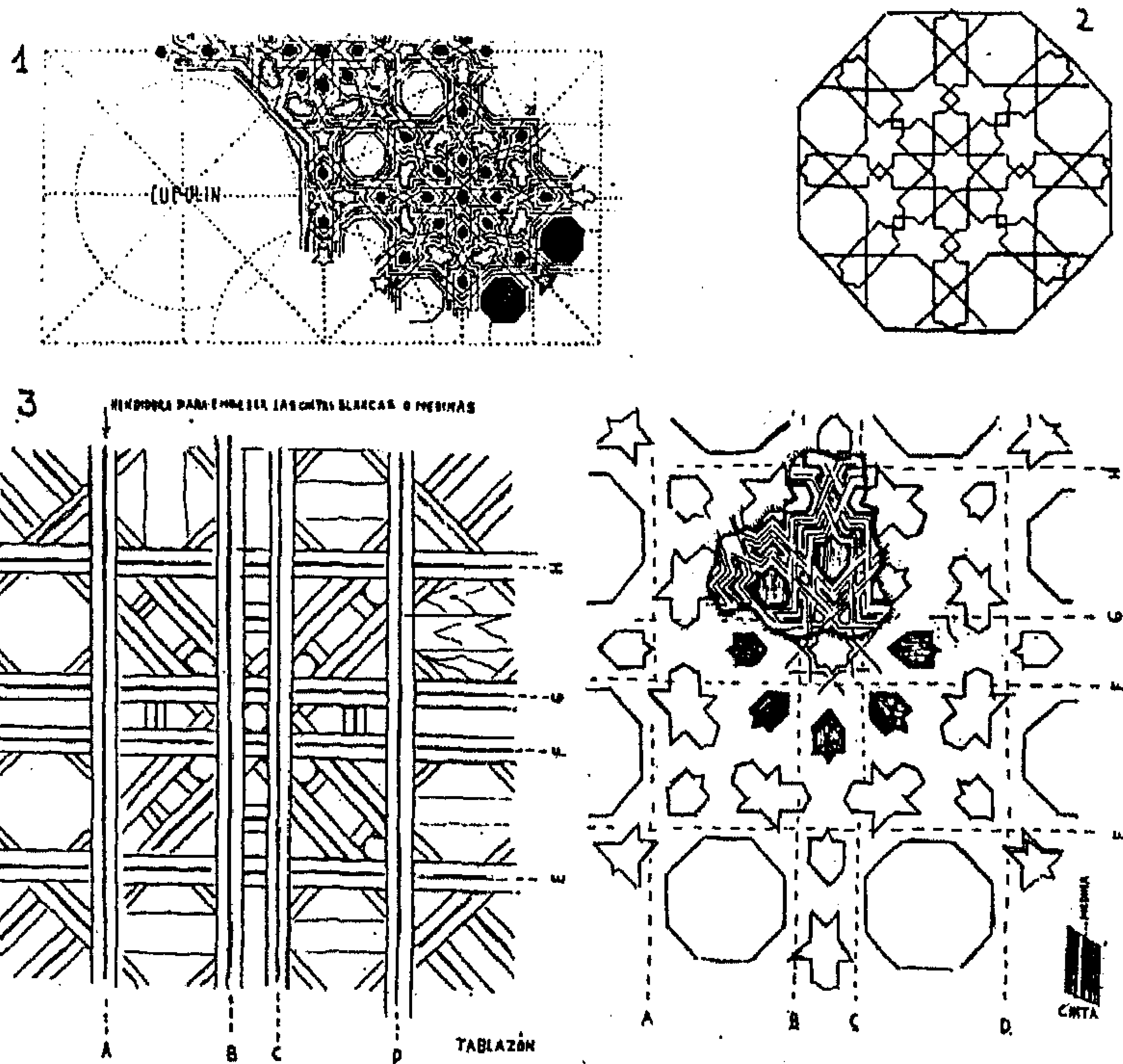
إنها وحدة غير عادية وذلك لسببين: فهي لا تظهر إلا في سقف مسطح في ميكسوار بالحمراء كما أنها تفلت من مخططات أساسية ويمكن أن ترجع إلى الفترة بين القرنين

الخامس عشر والسادس عشر، كما أن التشبيكة ذات الـ **32** طرفا تتداخل معها نجمة من **32** طرفا، وهذا شئ شائع في تشبيكات ناصرية أكثر بساطة.

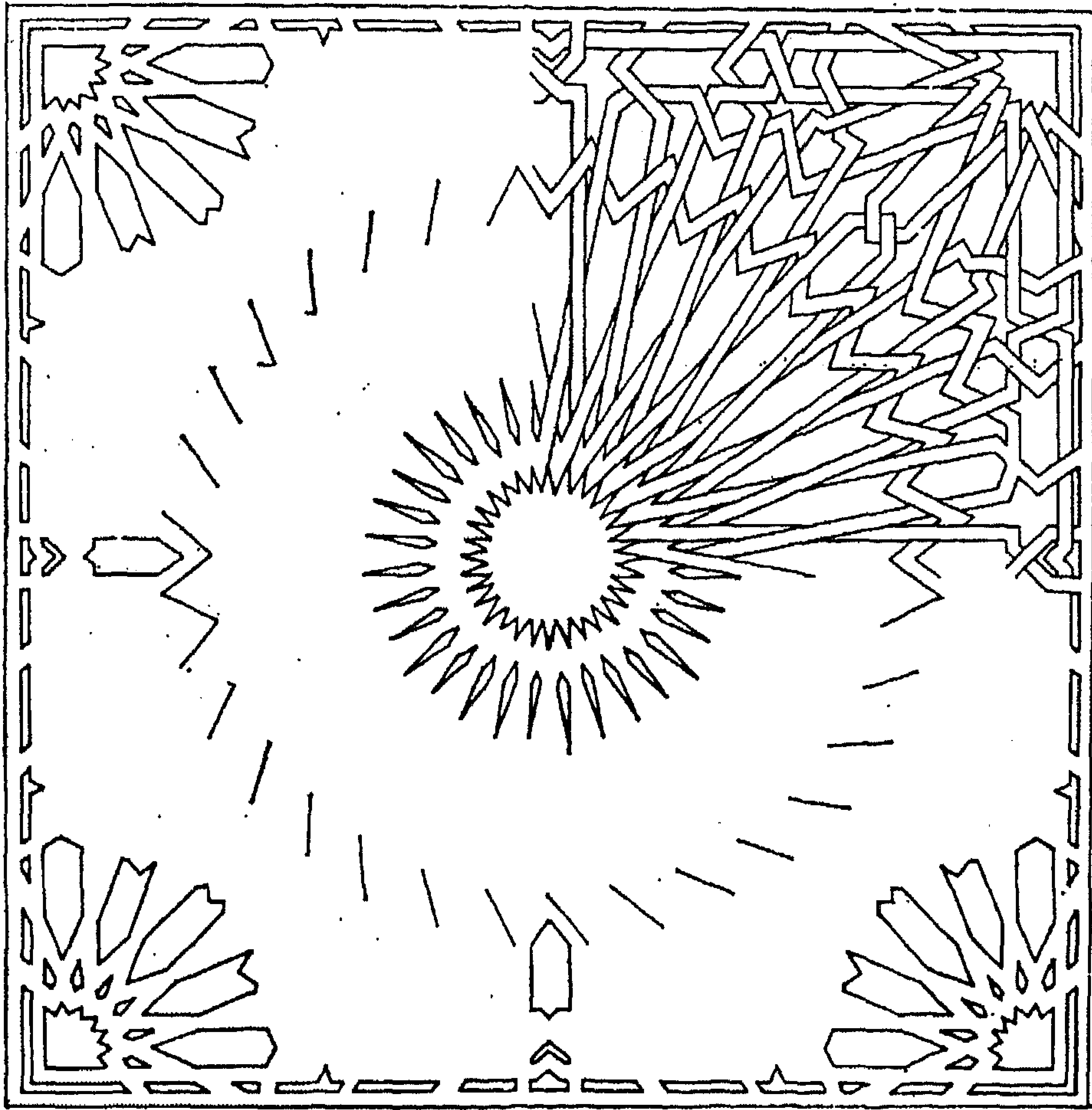
أما المناطق المدجنة في القشتالتين (قشتالة القديمة وقشتالة الجديدة) فيلاحظ أن التشبيكة الأكثر انتشارا هي ذات الأربعة وعشرين طرفا كما سبق أن عرضنا.



لوحة مجمعة 88 تكوينات هندسية في دير لاس أو يلجاس- برغش. A ضلفة بعض الأبواب (القرن التاسع)B زخارف جصية في مقر الإقامة بدير سان فرناندو.



لوحة مجمعة 89 تشبيكة من ثمانية ومحاطة بثمانية مثمنات



لوحة مجمعة 90 تشبيكة من 32 في قبة خشبية في ميكسوار -الحمراء.

الفصل السادس عشر

الشبكة المكونة من أشكال سداسية غير منتظمة ونجوم من أربعة أطراف

Malla formada por hexagonos irregulares y estrellas de Cuatro puntas

[لوحة مجمعة رقم 91]

تتكرر هذه الوحدة الزخرفية كثيرا في مناطق الفن الناصري، أما من الناحية التاريخية كان ظهورها في المغرب الإسلامي على هذا الترتيب: السقف المدهون في المسجد الجامع بالقيروان خلال القرن الحادي عشر [شكل رقم **4**] طبقا لمارسيه، والأبواب المعدنية لبوابة الغفران **Perdon** في صحن كاتدرائية أشبيلية (القرنين الثاني عشر والثالث عشر) [شكل رقم **3**] وفي وزرات مرسومة في بينادور باخو **Peinador bajo** بالحمراء، وأجزاء من دهانات عثر عليها في ثيرو دل سول **Cerro del Sol** فوق الحمراء [شكلا **2,1**] وهذا الشكل الأخير نجده في أرضيات شيلا **Chella** بالرباط وصالون قمارش حيث نرى به النمطين **7,6 (591)**.

والشكل رقم **3** نجده في أرضية مصلي **Capilla Bautismal** لدير سانتو دمنجو دي كارمون، ونجده في تَكْسيات بدير بوبليت **(592)**، وهناك بعض الأبواب في صحن ميكسوار بالحمراء عليها هذا النمط غير أننا نشك في أنها ترجع إلى العصور الوسطى، وربما كانت ترجع إلى أعمال ترميمات حديثة: كما أخذنا الشكل رقم **5** من أحد القبور المغطاة بالسيراميك في معبد الترانستو، وهو شكل يتضمن مربعات صغيرة

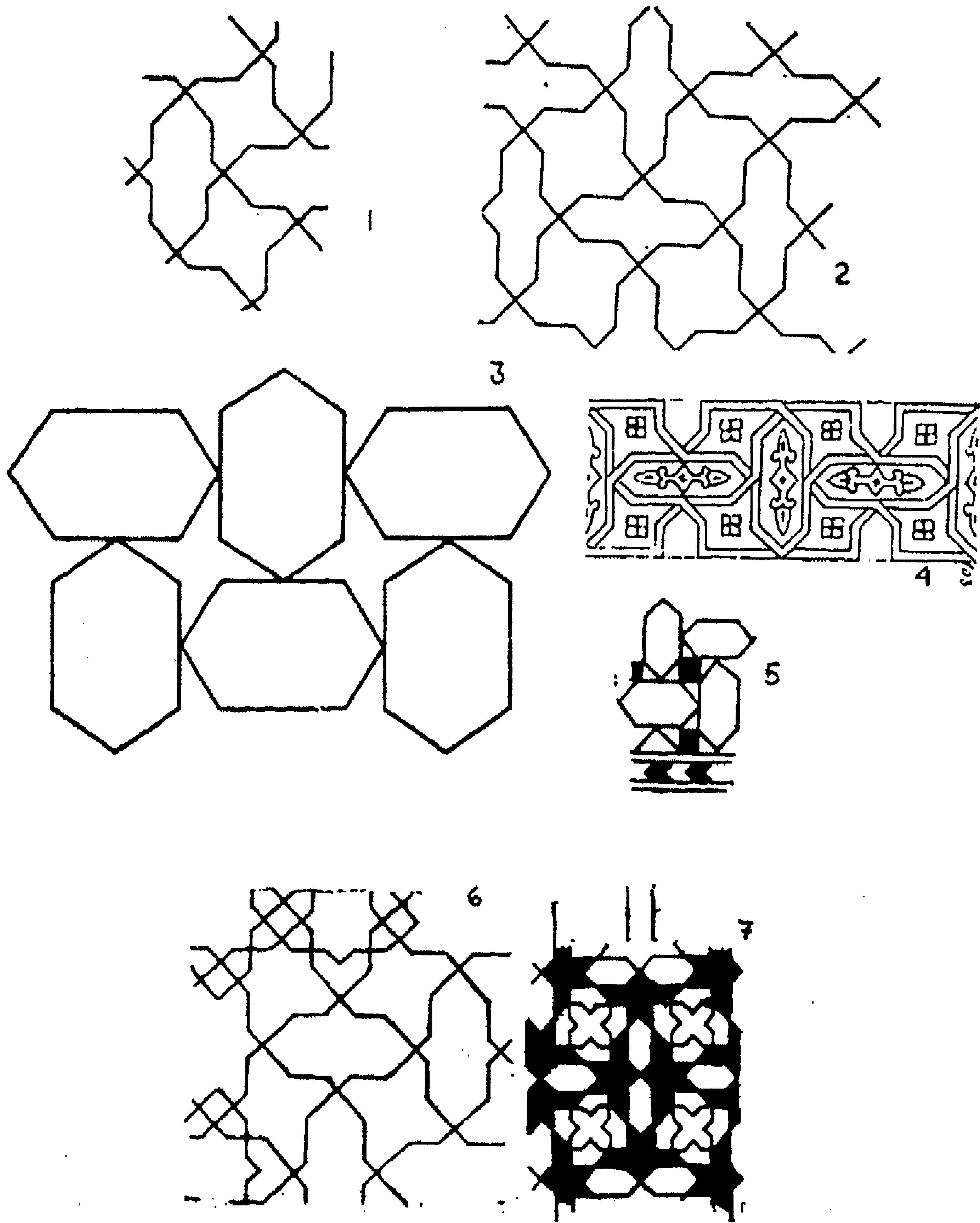
أضيفت إلى النجوم ذات الأربعة أطراف.

كما أن المثمنات الأسبانية في العصور الوسطى قد قلدت النمط الكائن في الشكل **3** وذلك كما نستخلصه من أغاني العذراء **Cantigas**.**(593)**.

المشرق:-

يسجل بريس دافين **P. d' Avennes** وجود النمط **3** في المسجد الجامع بقوص (القرن الثاني عشر) كما لا نعدمه في المخطوطات العربية المشرقية التي ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر **(594)**.

ويمكننا تفسير هذه الشبكة المكونة من أشكال سداسية غير منتظمة ونجوم من أربعة أطراف على أنها نوع من الانحراف على الأرضيات المكونة من قطع مستطيلة ومربعات صغيرة وهو نمط كثير الشيوع في الفن الإسلامي، كما استخدم في الفسيفساء [انظر اللوحة م] في التقديم لهذا الكتاب.



لوحة مجمعة 91 تكوين مسدس غير منتظم ونجوم ذات أربعة أطراف.

الفصل السابع عشر

وحدات مكونة من مثمنات منتظمة وأخرى غير منتظمة متقاطعة معها

Composiciones de octogonos regulares y octogonos irregulares entrelazados

كان حظ التكوينات التي سندرسها هنا طيبا من حيث سعة الانتشار في العالم الإسلامي ابتداء من القرن الثاني عشر فقد فرضها الأتراك، وتمتد منطقة الانتشار من الهند حتى الأندلس إذ نجد الأنماط البسيطة أحياناً، و هذه قد جاءت إلى شبه جزيرة أيبيريا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر قادمة من تركيا وأفغانستان وأحياناً أخرى تنتقل – في عصور لاحقة – تكوينات أكثر تعقيداً من قصر الحمراء، في منتصف القرن الرابع عشر، إلى الهند.

ومما لا شك فيه أن قصر الحمراء يعتبر الأثر الوحيد الذي أفاد إلى أبعد الحدود من الوحدات الثُمانية المتقاطعة، وكما هي العادة بالنسبة لوحدات زخرفية أخرى قادمة من المشرق فإن النمط المثمن المستورد من الشرق أخذ يزداد ثراء رويداً رويداً حتى وصل إلى إبداعات حقيقية تتجاوز الأنماط الأولية القادمة من تركيا و التي يمكننا أن نرى فيها الآثار الكلاسيكية.

لوحة م 92:

[الأشكال 1 ,2 ,3]

الشكل مأخوذ من السقف الخشبي القديم لكنيسة سان ميآن في شيقوبية **Sego-via** والذي قام بدراسته/ تورس بالباس **(595)** و رأى أنه يرجع إلى القرن الثاني عشر، و تتضح معالم هذا النمط عندما تتقاطع الثمنات المنتظمة مع بعضها بحيث تؤدى إلى خلق تشبيكات صغيرة من أربعة أطراف أو علامات الضرب × منفصلة عن بعضها من خلال مربعات. كما نرى النمط نفسه في بعض أغلفة المخطوطات الأرغنية **Aragan** المدجنة. **(596)**.

أما المنشآت الشرقية التي يوجد بها الشكل **2** فهي تنسب إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر: ففي سقيفة مسجد ديفرجي **(597)** نجد المثمنات الصغيرة تحل محل المربعة، و كذلك السيراميك الأثري في أدرنه **Edirne (598)** و منارة بولاية أباد **Pawlatabad** شمال أفغانستان **(599)** و يدخل في الوحدة الزخرفية هنا أشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف (يتكرر نفس الموضوع في ضريح اعتماد الدولة في أجرا **Agra** (القرن السابع عشر)، و يحدد هانكن **Hankin** وجود ذلك الشكل في فتح بورسكري **Fathpursikri** في أجرا **Agra** (القرنين السابع عشر و الثامن عشر) **(600)**، كما نعثر عليه أيضاً في السيراميك المنزلي في منطقة سوريا – وبين النهرين **(601)**.

أما الشكل **3** فقد سجّله أصلان أيا **Aslanava** في مسجد إرضروم **Erzerum (602)** أو يعتبر تنويعة من الشكلين **1 ,2** وهناك تنويعات بها نجمة من ثمانية أطراف وهذا ما يمكن أن نراه في المدرسة العادلية، **1223**م، بدمشق **(603)** وفي مسجد سيواس **Sivas** (القرنين الثاني عشر والثالث عشر) **(604)**.

لوحة م 92:

[الأشكال 6,5,4 وغير المرّقم]

يعتبر الشكل **4** تنويعة جميلة، وهو مأخوذ من فسيفاء عثر عليها في مانيسيا

Manses موجودة في متحف بلنسية **Valencia (605)**، أما الشكل **5** فهو ينسب إلى بوابة الدخول إلى قاعة الأختين في بهو السباع، ويلاحظ أنه يبتعد بعض الشيء عن النمطين **2,1** أما الرقم **6** فهو مأخوذ من أفريز يوجد في قبة بيضاوية في صالة باركا و يبتعد بدرجة أقل عن الشكلين المذكورين، أما الشكل (بدون رقم) فهو يتسم بالجمال، وقد عثر عليه على حافة قطعة حجرية رملية في الحمراء (شاهد قبر).

لوحة م. 93

[الأشكال 7,8,9,10,11]

نجد هذه الأشكال جميعها في قصر الحمراء. فالسابع والثامن نجدهما في كنارات الوزرات الكبرى في صالون قمارش. وهي عبارة عن إبداعات حقيقية ترجع إلى العصر الناصري، كما يلاحظ انزواء الإلهام و التأثير التركي فيها وذلك يحدث كلما سار الفنان في طريق تشبيك مثمنات صغيرة وأخرى كبيرة، و أحياناً ما يحدث اتحاد بين المثمنات الصغيرة، أما في زوايا الإطار فقد تم إبداع مثمن تتساوى فيه جوانبه زوجين زوجين أي أنه يتحول إلى شكل مستطيل مثمن الزوايا، وقد استخدم هذا النوع من الإطارات، و لكن بطريقة أكثر بساطة، في الوزرات المرسومة الكائنة في **Peinador Bajo** بقصر الحمراء، وهناك إطارات أخرى مرسومة تذكرنا بأشكال تركية محفورة على الحجر في مسجد سيرجالي **1242**م **(606)**.

ويلاحظ أن غرفة الأسود **Cuarto de los Leones** تضم الوحدات الزخرفية السابقة ولكن بطريقة أكثر تعقيداً، وهناك – في الصحن – نعثر على الأشكال **11,10,9** في أسقف توجد في البلاطات الأربع، وتنمو قامة الفنان من خلال هذه الأشكال بالتوصل إلى توليفات جديدة. ومع هذا فإن الشكل **11** يذكّرنا بوحدة زخرفية جصية ترجع إلى القرن الحادي عشر في الجعفرية انظر **19** من البند الخاص بالزخرفية الأرغنية **Aragonesa**.

لوحة م 94:

[الأشكال 13,12]

نصل هنا إلى وحدات غاية في الإتقان والروعة من شتى النواحي؛ إنها شواهد القبور المصنوعة من الرخام التي تم العثور عليها في الروضة بقصر الحمراء ، وهي التي نجد فيها وزرات مزججة في قاعة الأختين، و الشيء الجدير بالإعجاب هو أن هذه الأفاريز الأخيرة وغيرها من الوحدات الأكثر بساطة يمكن أن نراها في صالونات مقارّ الإقامة الكبرى في أجرا **Agra** خلال الفترة المعاصرة **(607)**، أما بالنسبة للوزرتين **13,12** فقد أشرنا بالحبر الأسود إلى الوحدات التي تتكرر بكثرة، و يعتبر النمط **13** – ذو اللون الأسود – وحدة زخرفية شائعة الاستخدام وقد درسناها في الفصل الثاني، أضف إلى ذلك أنه بالإمكان أن نربطها بالشكل **32** الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر، والذي عثر عليه في الجعفرية (انظر الزخرفة الأرغنية).

وقد انتقلت الإطارات الغرناطية المتقاطعة إلى آثار السعديين في مراكش (القرن السادس عشر) مثلها في ذلك مثل موضوعات أخرى في الحمراء تتعلق بالوحدات الزخرفية الهندسية.

لوحة م ٩٥:

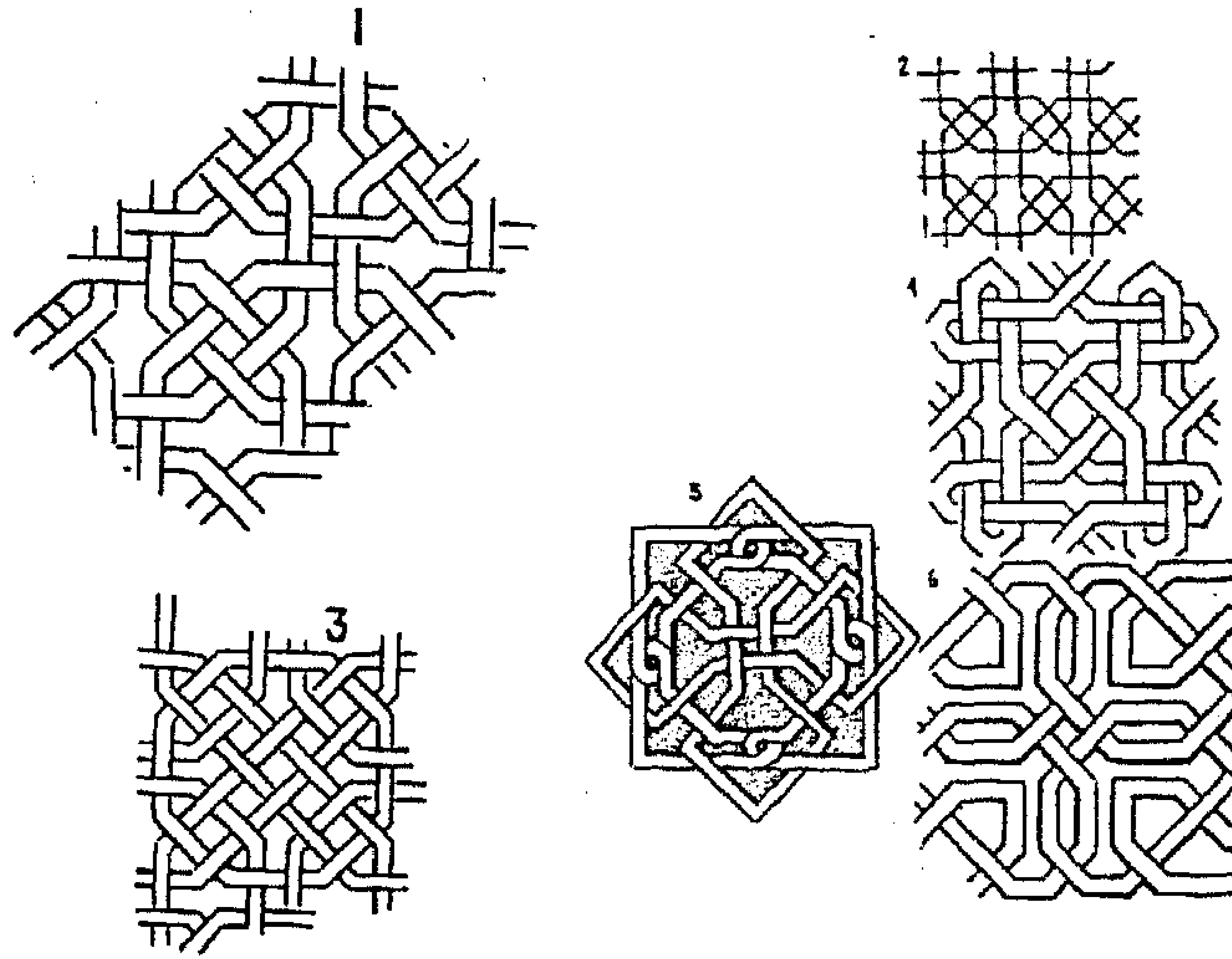
[الأشكال ٨، ٩، ١٠، ١١]

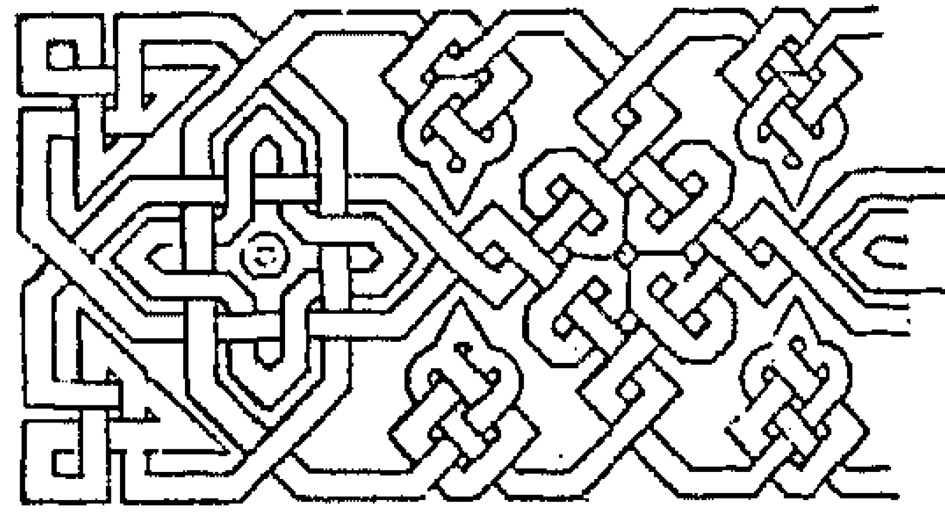
يعتبر كل من الشكلين **10,9** تفريعة من الشكلين في صالة البركه ووزرة أخرى بمتحف قصر الحمراء على التوالي.

وهذه الأنماط المذكورة عبارة عن مثمنات متقاطعة بشكل يجعل كل وحدة بها أربعة مسدّسات غير منتظمة وأربعة مربعات، أما في منطقة المركز فقد وّضعت نجمة من ثمانية أطراف، وإذا ما قمنا بعزل أحد المثمنات التي وضعناها سنرى أمامنا وحدة مكونة من تسع وحدات زخرفية (انظر التابلوه السابق بالفصل الثاني) شائعة

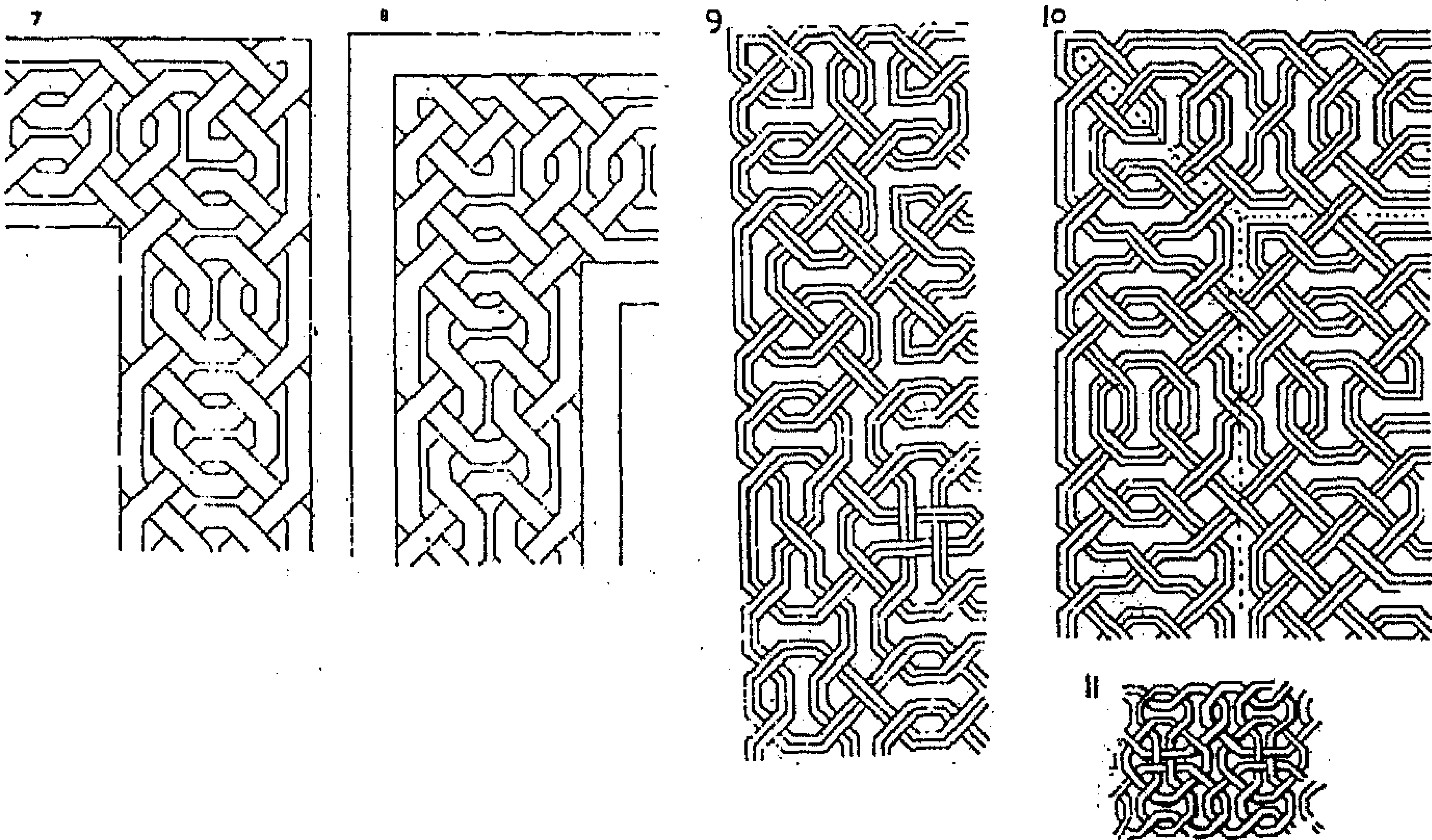
الاستخدام في قصر الحمراء، وفي هذه الحالة نجد ما يلي: أربعة أشكال سداسية غير منتظمة، وأربعة مربعات في أطراف الوحدة، وهناك نجمة تقع في منطقة المركز.

هذه الوحدات الزخرفية تشبه إلى حد كبير كل من الشكل **10** في المارستان النوري في دمشق (القرن الثاني عشر)، و الشكل **11** من مدرسة حسين بايقرا في هرات (القرن الخامس عشر) في أفغانستان. ورغم كل شيء فإنه لم تتضح الأصول المشرقية للشكلين **9,8** الحمراء – بما فيه الكفاية.

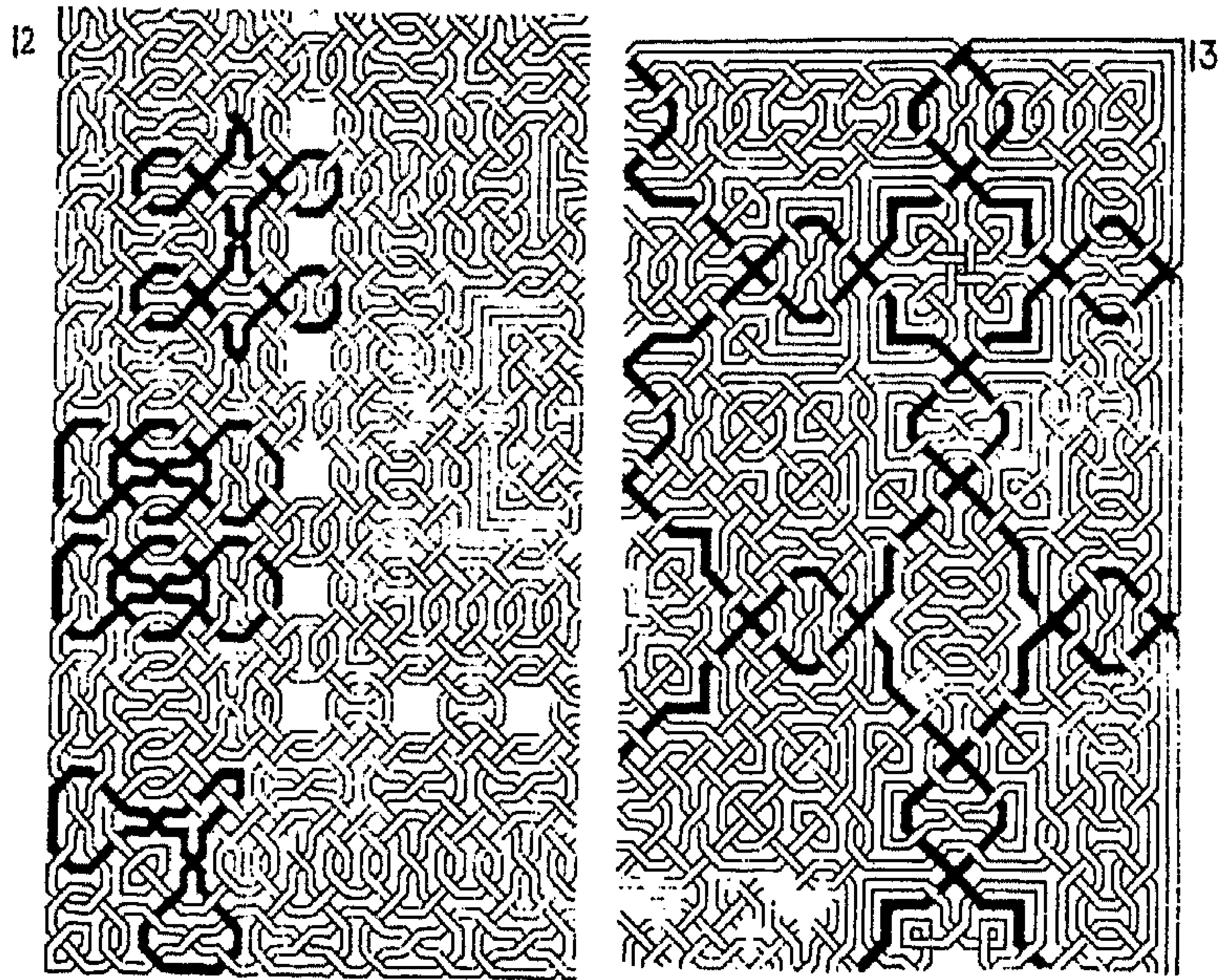




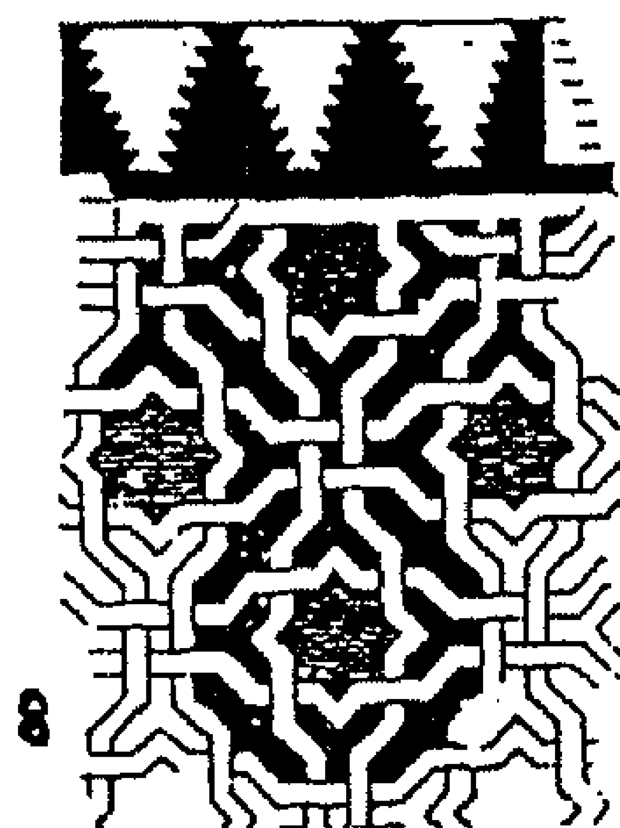
لوحة مجمعة 92

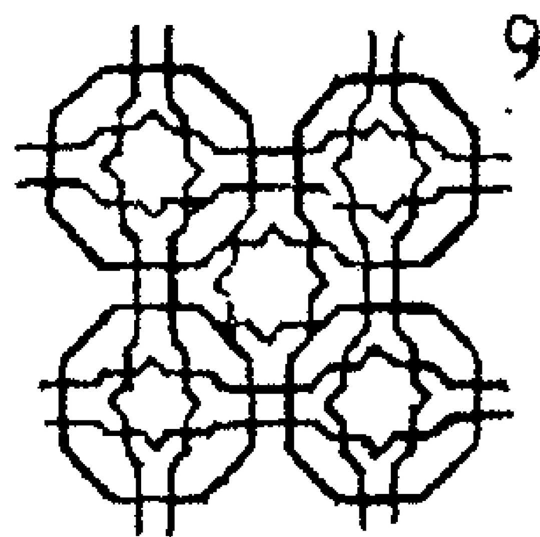


لوحة مجمعة 93

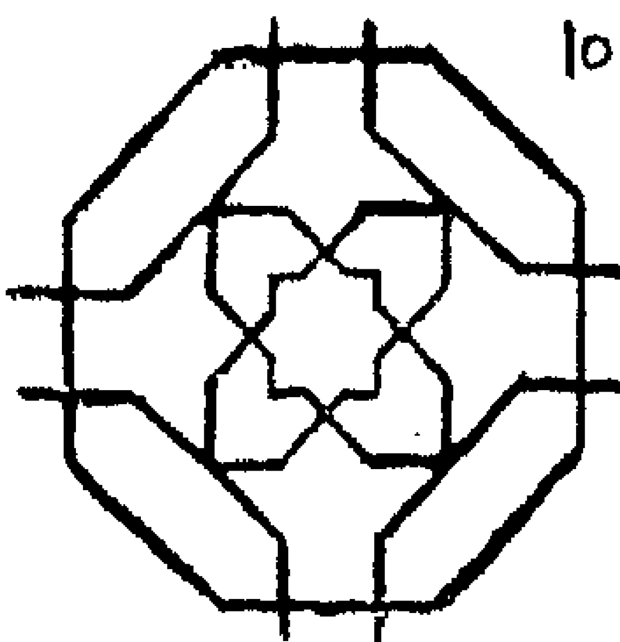


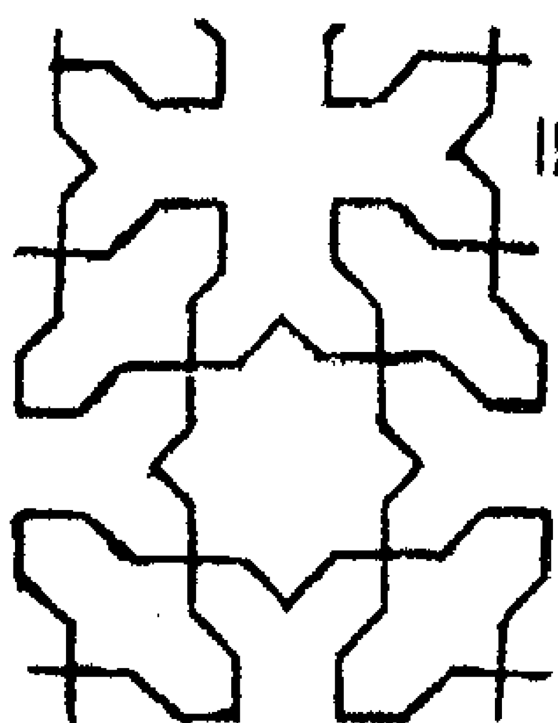
لوحة مجمعة 94





لوحة مجمعة 95





الفصل الثامن عشر

الوزرات المرسومة في قصر الحمراء

Los Zocalos pintados de le Alhanbra

الرسم الجداري هو بند أساسي في الفن الإسلامي في الأندلس.

فقد شهدنا في مدينة الزهراء كيف أنه يوجد فوق الوزرات التي يبلغ ارتفاعها من **45** إلى **50** سم كنار منعزل يبلغ عرضه بضع سنتيمترات به وحدات زخرفية هندسية مستقيمة الخطوط، وكان ذلك من خلال الموضوعات التي عرضناها في التابلوهات الخاصة بدراسة هذه المدينة الملكية، ورغم أنه من المعتاد أن تكون هذه الوحدات والوزرات من لون واحد هو البني، فقد عثر علي أجزاء من زخارف جصية عليها ألوان زرقاء وحمراء وصفراء.

وقد تم السير على هذه التقاليد في الرسم خلال مراحل لاحقة في كل من شبة جزيرة أيبيريا وشمال إفريقيا؛ ومع مرور الزمن يتم تجديد الألوان الجدارية إما بواسطة أنماط محلية ذات طبيعة إسبانية صرفة أو من خلال أشكال ذات أصول مشرقية. كما لا نعدم حالات تم فيها الدمج بين الاتجاهين مثلما حدث قبل ذلك في التكسية بالحجر في مدينة الزهراء.

وفي هذا المقام نجد أن الزخرفة الهندسية تعيش تحولات هامة وهذا ما نراه في الأفاريز المرسومة التي أمكن انتشالها في الحفائر التي أجريت في مراكش إذ نجد قطعاً رائعة ترجع إلى عصر المرابطين. **(608)** أو نجد أفاريز قلعة مرسية وتشانكا في المرية اللتين ترجعان إلى القرن الثاني عشر **(609)** ولقد تحدثنا عن كل ذلك في فصول سابقة. وتتسم أفاريز مراكش وقلعة مرسية بما هو جديد ألا وهو ضم وحدات زخرفية مفصصة: هناك ميداليات ذات أربعة فصوص في المجموعة الثانية، و ميداليات ذات

أربعة وثمانية فصوص في الأولى. كما يتضمن إفريز مغربي وردة ذات ثماني بتلات ذات ثلاثة أطراف كل واحدة. وهذا ما سنعود لرؤيته مرة أخرى في الوزرات المرسومة في **Peinadorn Bajo** بقصر الحمراء.

كما تلتقي الزخارف الهندسية المستقيمة الخطوط وتلك الأخرى المنحنية الخطوط في أفاريز مدجنة في تور ديسياس وفي مباني هامة في كل من سبتة والرباط خلال عصر بني مرين. كما نرى نفس الشيء في تلمسان وقد درس مارسيه ذلك. وترتبط كل هذه التكوينات بتلك التي نجدها في قصر الحمراء [انظر الشكل رقم **135** في التابلوه الثالث عشر الفصل الثاني]، الشكل رقم **14** من لوحة م **14,43** من لوحة م **29**، كما لا تقل أهمية الأفاريز المرسومة الكائنة في "القصر المسيحي" في قرطبة انظر الشكل **O** في التابلوه التاسع – الفصل الثاني، وكذا دير سانتا كلارا بنفس المدينة **(610)**، وبرج هرقل **T.Hercules** بشيقوبية وقلعة بريهويجا **Brihuega** انظر البند الخاص بالوزرات المرسومة في بريهويجا كما نرى في الوزرات القرطبية المذكورة ميداليات من ثمانية فصوص ترتبط بالأطار من خلال ثمانية دوائر صغيرة. وهناك رسوم هامة تتضمن مثمنات في تضافر مع شعارات المدن توجد في قصر إسلامي يقع في شارع / نونيث دي أرثي **Nunez de Arce**، وهي ترجع إلى عصر المدجنين، كما نجد جزءاً من وزرة محفوظة في قصر أشبيلية **(611)**، إننا لم نذكر في هذا المقام إلا الأشكال الأكثر أهمية والتي يمكن أن تكون على علاقة – بشكل ما – مع الوزرة الموجودة في قصر الحمراء وهذه بالتالي تعتبر من الرسومات الأكثر جمالاً في الفن الإسلامي في هذا السياق.

أفاريز مرحاض صالة باركا لوحة **100** هي عبارة عن وحدتين زخرفيتين رفيعتي المستوى وقد تم التوصل إليهما من خلال تركيب نمطين أحدهما مستقيم الخطوط والأخر منحني الخطوط. ففي أحد الأفاريز نجد تراكيب تشبيكات من ثمانية مع مثمنات (انظر أشكال **5,4,3,2,1** من لوحة م **51** و ميداليات من ثمانية فصوص بها دوائر صغيرة للربط، ويتم دمج الوحدتين بدقة وجمال **(612)**.

أما الوزرة الثانية تتكون من خلال تراكب ميداليات ذات أربعة فصوص ترتبط ببعضها من خلال دوائر صغيرة (انظر التابلوه الخامس من الفصل الثاني) وتشبيكات مقسمة الخطوط مكونة من أربعة أطراف، وتوجد مثمنات عند نقاط الربط. كما تتسم الميداليات المفصصة بأن فيها شريطا يوجد بداخله سلسلة من المخططات المستقيمة

الخطوط وكذلك دائرة في وسطها نقطة - وهذا الشكل نراه في السيراميك الذي عثر عليه في بالاجر **Balaguer** - القرن الحادي عشر **(613)**، ثم انتقل إلى وزرات صحن الحريم **Peia nador Bajo** في قصر الحمراء. وقبل أن نقوم بدراسته نشير إلى أجزاء من الرسم الحائطي في حجرة القديس سانتياجو في غرناطة وقرطبة .انظر الشكل **3** - من لوحة م. **67 (614)**، وهذه الأجزاء التي ترجع إلى القرن الثالث عشر تعتبر أقدم شاهد معروف على هذا النوع من النقوش الغرناطية.

إفريز صحن الحريم

[لوحة 102 والشكلان 96، 97]

من البديهي أن نفكر ونحن نتأمل هذه الوحدات الزخرفية التي يتكرر الكثير منها في **Peinador Bajo**، وكذلك الوحدات الجديدة لهذا الشكل الأخير، يمكن أن نفكر في المخطط الأساسي لسقف صالون قمارش وكذلك في المنسوجات الأندلسية التي ترجع إلى الفترة بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر فمن سقف قمارش نجد هنا منظور الجمع بين وحدات زخرفية مختلفة في إطار وحدة واحدة، وهذا ما نتأكد منه عندما نقارن النمط أو المخطط الأساسي للسقف -نمط **B** من لوحة م. **96**، بالشكل **A** في نفس الوحدة المجمعة الذي يضم مخطط إحدى وزرات **Peinador Bajo** [لوحة **98**] ففي قمارش تم ربط تشبيكات مختلفة بمخططاتها الأساسية فهناك تشبيكة مختلفة لكل نجمة أو مثمن، ونجمة أما في الوزرة المرسومة فنلاحظ تبادلا بين موضوعات مختلفة- مثل الميدالية المفصصة والمثمن والنجمة ذات الثمانية أطراف.

كما يحتفظ كل من السقف والوزرة بتشابه المخططات الأساسية مع المنسوجات الناصرية [الشكلان **c**، **D** في لوحة م. **96**] **(615)**.

علينا أن نذهب الآن إلى حيث صحن الحريم حيث أفاريزه، فالشكل **E** [لوحة م. **96**] هو الوحدة الأكثر بساطة ويتكون من منظور تقريب مثمن إلى آخر، وفوق هذا الموضوع تتراكب ميداليات مفصصة ذات ثمانية متصلة ببعضها من خلال خطوط

منحنية [لوحة **102**] الصور العليا من الناحية اليسرى)، وبعد ذلك نجد *الوزرة الخاصة* [لوحة م **97**] هي الثانية في درجة البساطة حيث نجد أن أول وحدة زخرفية فيها، وهي عبارة عن وحدة هندسية مستقيمة الخطوط، تعود لتكرار موضوع المثمنات غير أن الدوائر هي عنصر الربط هذه المرة كما توجد نجمة ذات ثمانية أطراف في المنطقة التي تتلاقى فيها أربعة مثمنات [انظر الشكل **F** لوحة م. **96**]، وبعد التوصل بهذه الطريقة إلى المخطط الأساسي الهندسي توضع فوقها وحدات جديدة مستقيمة أو منحنية الخطوط مثل مثمنات داخل وزرة [لوحة م. **97**]، أنها لمتعة حقيقية أن نتأمل موضوعات جميلة وتزداد الغبطة عندما نتوقف لتأمل كيفية تكونها، وهذه الوحدة الثانية، أي وحدة زخرفية في كل مثمن، مدهون باللون البني، وتوجد بها هذه الوحدات الزخرفية، تشبيكة من ثمانية عقد على شكل شبه معين درسناه في فصول سابقة، وكذلك ميدالية ذات ثمانية فصوص غير أن كل فص نراه في ثلاثة عقود صغيرة، وهذا نمط زخرفي نراه لأول مرة في مشربيات بمدينة الزهراء [انظر الشكل **147** – التابلوه الرابع عشر- الفصل الثالث] كما توجد وحدة أخرى تعتمد على زخارف خطية عربية من الطراز الكوفي، والمحصلة هي الكمال، وترتبط هذه الوحدات جميعها من خلال خطوط منحنية.

كما أقام الفنانون وحدة زخرفية ثالثة غير أنها اقتصرت على بعض المثمنات الأساسية هذه الوحدة هي عبارة عن ورود من ثماني بتلات ذات لون برتقالي، وتنتهي كل واحدة من هذه الأخيرة بزهيرات من ثلاث بتلات، وهذه موضوعات قمنا برسمها جانبا في لوحة م. **100**، وتدخل هذه الورود مع بعض الموضوعات المستقلة وذات اللون البرتقالي، هذه الموضوعات نراها في الفراغات الفاصلة بين كل أربعة مثمنات أساسية.

وتعتبر هذه الوزرة تعبيرا حيا وفصيحا عن الفن الإسلامي في الأندلس إنه الإبداع والدقة والألوان الرفيعة التوليف والمعايشة الداخلية إننا نرى الزخارف الهندسية والنباتية والخطية وقد انصهرت كلها في بوتقة واحدة في انسجام موسيقي رفيع، ها هو التراث يرتفع مقامه فلم تعد غرناطة مجرد تراث ذهب ورسا على أحد مرافئ الزمان، كما لم تعد استمرارا لانتظار زوالها بالكامل، الفن في غرناطة هو الانفعال الجياش وقد خرج عقاله من التقنية وأصبح غاية مثلي متجسدة في عالم الواقع.

نرى وزرة أخرى في صحن الحريم (لوحة م. **99**)، كما يتكرر أيضا في **Peinador Bajo** وهنا نرى انكماشا للمثمن وتحل محله ميداليات مفصصة ذات ثمانية وتنافس

بخطوطها المزدوجة مسننات العقود الكبيرة، وفي داخل الميداليات نجد ورودا ذات ثماني بتلات وهذه تذكرنا بأفاريز في مراكش حيث نشاهد ثلاثة أطراف كما وارد في الشكل **100** وهذه الورود ما هي إلا تشبيكات من ثمانية [انظر الشكل **4** لوحة م. **56**] غير أنها مطوعة لتتلاءم مع لغة الزخارف النباتية، والوحدة الزخرفية التي نجد فيها شكلا مثمنا ومعه نجمة خلافية ذات ثمانية أطراف توجد بداخلها وردة، ومن الناحية الشكلية العامة نجد أن تلك الوحدة الزخرفية تعد صدى بعيدا للقبة المضلعة في عصر الخلافة القرطبية وخاصة تلك التي تسبق المحراب في المسجد الجامع في قرطبة، وهي أيضا المخطط الأساسي لمبنى ذي تخطيط مركزي يرجع إلى أصول بيزنطية أو إسلامية من العصر الأموي، إننا نرى التراث القديم للعالم الإسلامي يزهر من جديد على إفريز مجهول في أحد المباني الملحقة في غرناطة.

وزرة بينادورباخو Peindor Bajo:

[لوحة م98]

يتضمن هذا البند الأشكال **4** -لوحة مجمع **67** (الفصل التاسع، و**34**، لوحة م. **24**، والشكل **13**، لوحة م. **29** والشكل م. **29**، والشكل **1** من التابلوه السابع (الفصل الثاني).

ومن الناحية العملية نجد أن بعض تلك الأشكال قد اختفى إلى الأبد **(616)**. أما الأخرى فهو نسخ مما هو قائم في صحن الحريم كما سبق أن أشرنا، ويلاحظ أن أكثر تلك الأشكال خطا هو الكائن في لوحة م **98**، والذي نقلنا نمطيته في الشكل **A** [لوحة م **96**]، كما ربطناه بسقف صالون قمارش والمنسوجات الأندلسية الإسلامية.

يتم التوصل إلى النمط ذي الخطوط المستقيمة من خلال الربط بين أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف ومثمنات وميداليات صغيرة ذات أربعة فصوص، وقلنا قبل ذلك أن هناك وحدات زخرفية مختلفة تدخل في تكوين وحدة أخرى مثلما رأينا في قمارش، وأكثر من ذلك هو ما نجده في تشبيكات نوافذ قديمة ترجع إلى عصر الخلافة [انظر الشكل **129**-التابلوه الثالث عشر- الفصل الأول] كما نرى أيضا وحدات مختلفة على

وزرة في القصر المدجن المسمى "قصر أشبيلية" [انظر شكل **129e** في اللوحة الثالثة عشر- الفصل الأول].

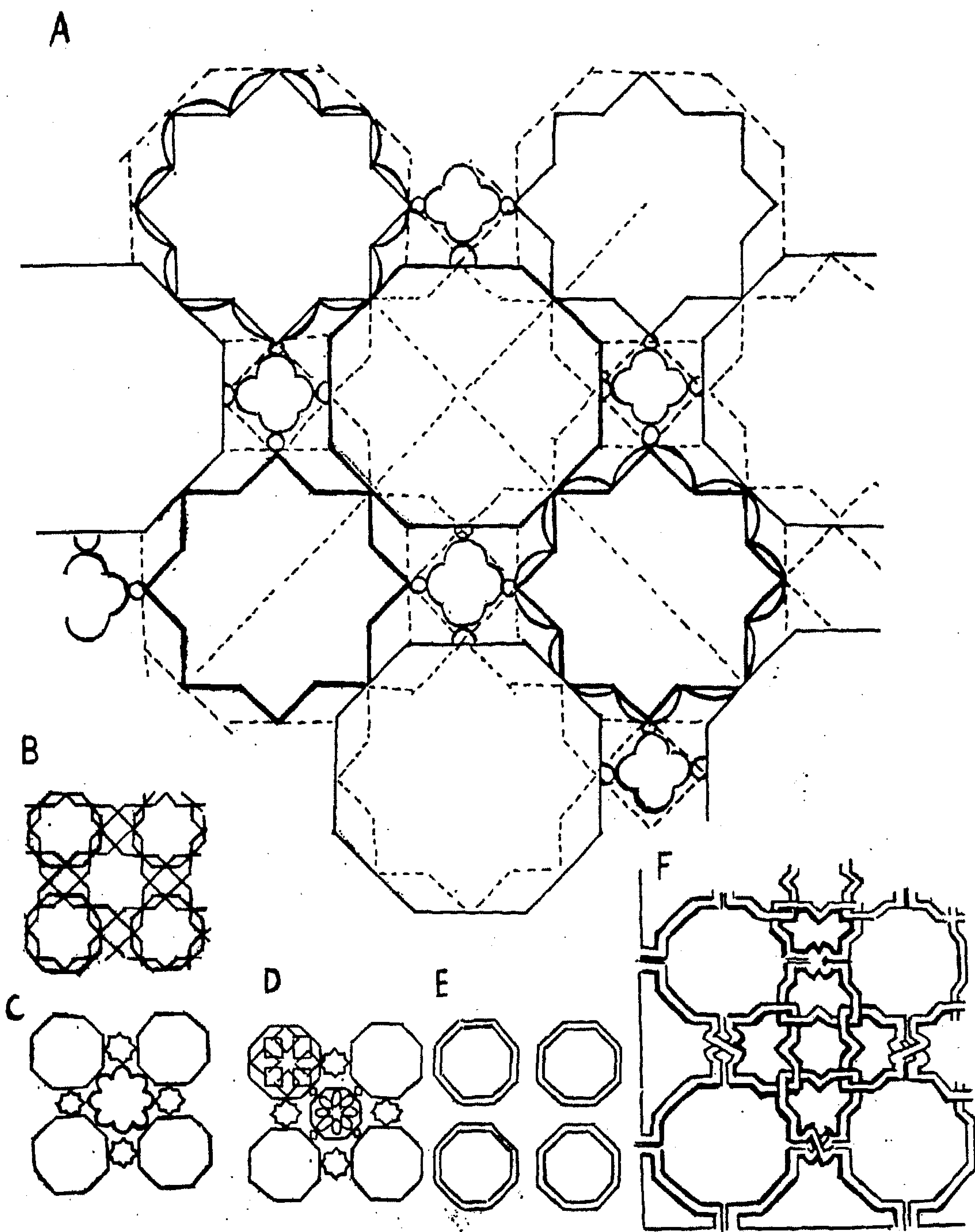
وتتراكب مع هذه الوحدة الأساسية وحدة أخرى مرسومة باللون البني حيث يمكننا أن نميز فيها تلك الوحدات: وحدات من ميداليات ذات ثمانية فصوص تضم في داخلها نجوما ومثمنات أساسية، وهناك تشبيكة صغيرة من أربعة أطراف وفيها أربعة زهرات بكل واحدة أربع بتلات بما في ذلك النجوم الكبيرة، هناك تشبيكة من أربعة أطراف غير أنها مختلفة عن السابقات حيث إن أطرافها مسننة بما في ذلك تلك التي توجد في المثمنات الأساسية، أما الفراغات الخارجية التي تحدها أربعة ميداليات ذات أربع فصوص أساسية فتضم موضوعات زخرفية نباتية.

وفي المساحة الواقعة في الجزء العلوي من الوزرة نجد تشبيكة أو وردة ذات بتلات منحنية الخطوط، كما أن بعض تلك الأشكال ترسم عقودا من خمسة فصوص،كما نعثر على موضوع آخر وهو عبارة عن لفائف **Roleos** متقاطعة يخرج منها سعف رفيع.

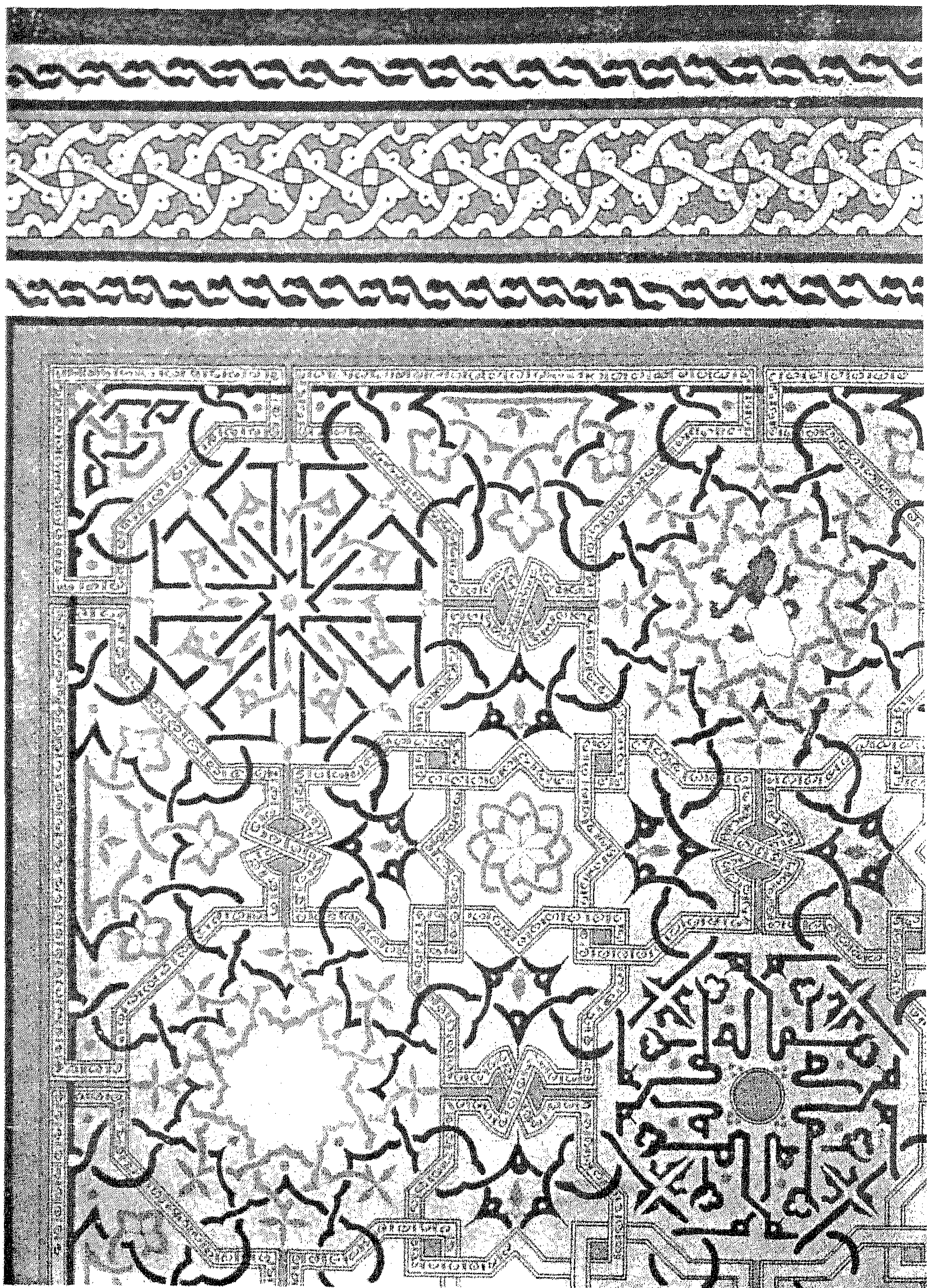
هناك بعض الوزرات المرسومة بدقة وعناية كما تتضمن بعض الزخارف النباتية، ولتلك الوزرات صلة ما بالتجديدات الشاملة التي تمت في عهد محمد الخامس وغطت قطاعات عديدة مثل الأخشاب والزخارف الجصية في القصور التي بنيت في عصره، وعلى ذلك نجد ميداليات متعددة الفصوص ومتصلة بوحدات أخرى أساسية وكل ذلك في توحد مع التشبيكات المستقيمة الخطوط ذات الثمانية وبالتالي تشكل وحدات زخرفية مستقلة من خلال الاتحاد بواسطة الدوائر: جصيات في صالة باركا وفي صالة بني سراج وفي صالة المقربصات، وكذلك في كل تلك الزخارف الجصية التي يجب أن نضم إليها المناطق القائمة بين الدائرة والمربع والموجودة في الممرات الكائنة في طرف بهو السباع وصالة العدل، وتظهر فيها زخارف نباتية أكثر طلاقة تكاد تعانق الطبيعة التي عليها الفن المدجن في طليطلة خلال تلك السنوات والذي نلاحظ آثاره بوضوح في الوزرات الواقعة تحت طاقية القبة، وفي هذه الأخيرة نجد فيها عشر شخصيات إسلامية في صالة العدل، الأمر إذن هو شبه الطبيعة التي تعتمد على إلهام مسيحي تتواري خلفه الزخارف النباتية الإسلامية ولكن بشكل مؤقت كما نعثر الآن في تلك الفترة في قصر الحمراء على أنواع كثيرة من الزخارف النباتية وقد غطت الأخشاب والحوائط والفراغات بين المربع والدائرة، ويمكن أن تبرز من بينها تلك التي نجدها في

عقد المقربصات الكائن عند بوابة المدخل إلى صالة باركا **(617)**، كما نعثر في الوزرة الكائنة في صحن الحريم وفي **Peniador Bajo** على وريقات وزهور وورود شبيهة بنفس الزخارف القائمة على الجص أو الأخشاب.

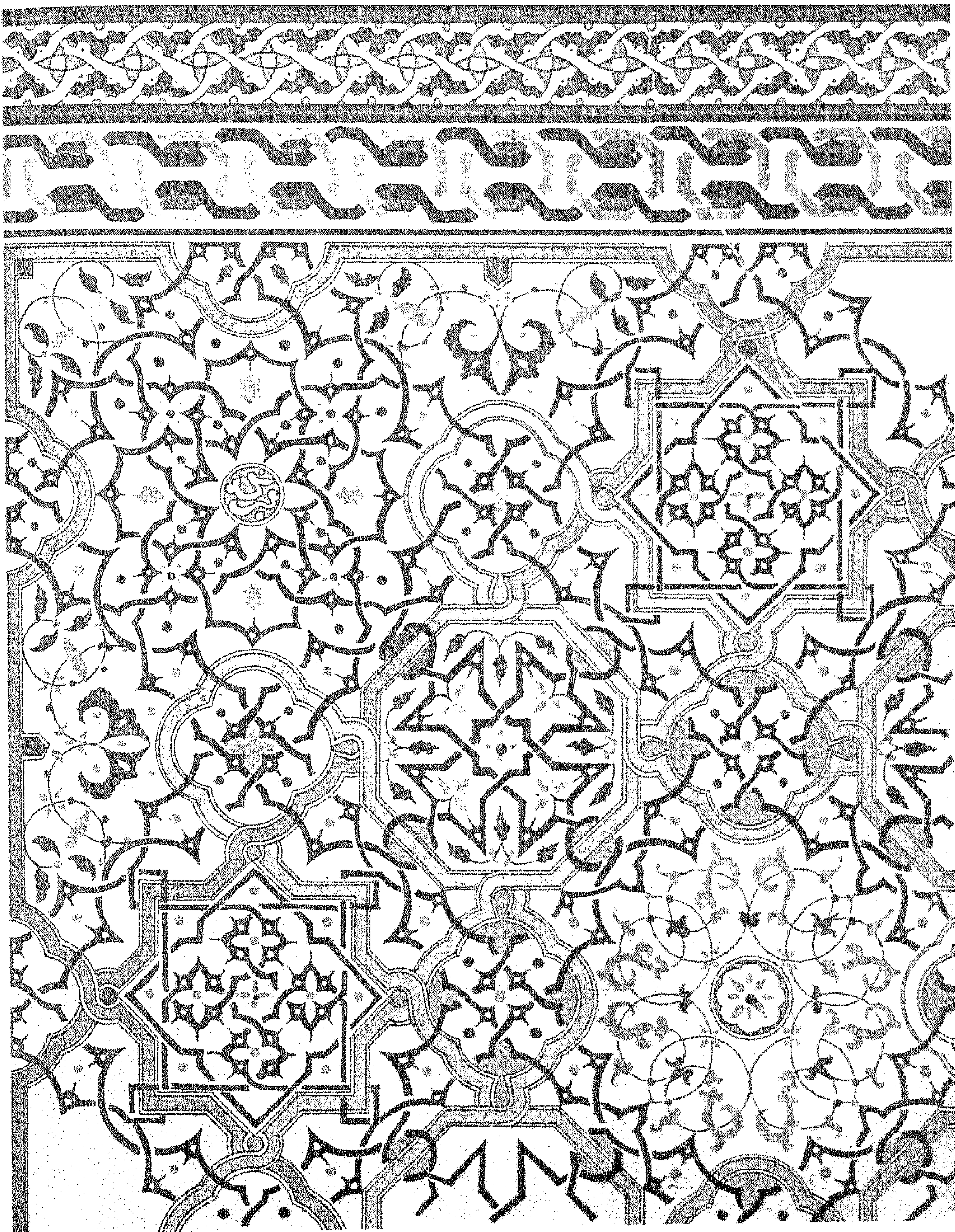
وما يؤكد هذا التأثير الواضح للفن المدجن -المسيحي هو وجود أسد يمد طرفيه الأماميين، وهذا أحد مكونات الفروسية في قشتالة، هذا الرسم نجده في إفريز وزرة بصحن الحريم [لوحة م **96**] غير أن الرمز الناصري هو المثل الأكثر تعبيرا في أماكن كثيرة حيث نجد الترس وعليه القلم الذي يحمل بعض الكلمات العربية "لا غالب إلا الله" منتشراً في أماكن كثيرة، وهناك ترس آخر أنشأه محمد الخامس، وهو يعتبر نسخة من شعار الجماعة الدينية **Orden de la banda** التي أسسها الفونسو الحادي عشر، والد الملك السيد بدرو والصديق الشخصي لمحمد الخامس ويظهر هذا الشعار المسيحي مرسوما في تلك القبة المذكورة والتي تتضمن بعض الشخصيات الإسلامية في صالة العدل أما من نفذ هذا فهم الفنانون المدجنون **(618)**.



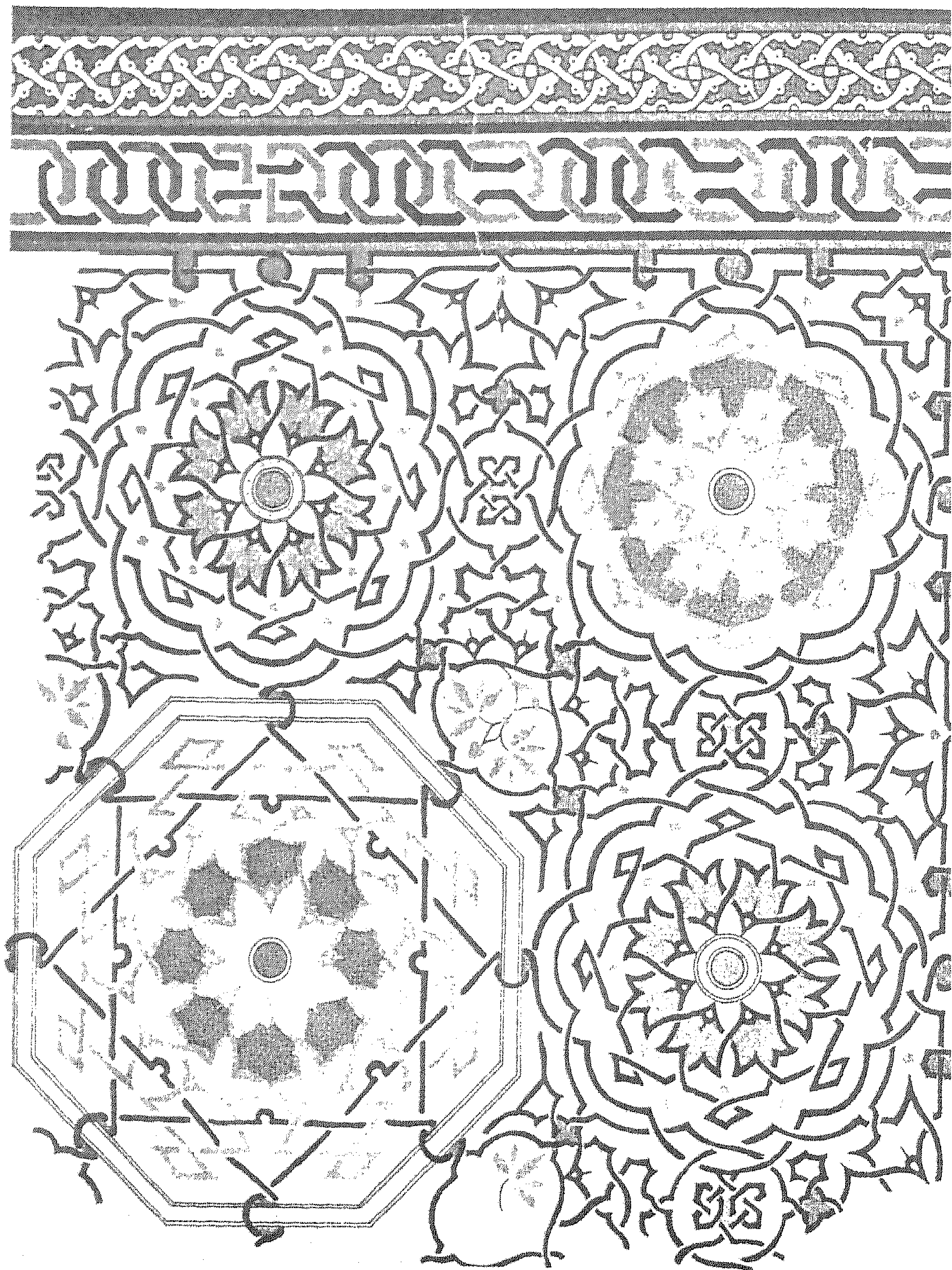
لوحة مجمعة 96 تكوينات من المثمنات F-E-A وزرات مرسومة في قصر الحمراء أما C,D فهي لمنسوجات إسلامية أندلسية، B النمط الأساسي لسقف صالون قمارش.



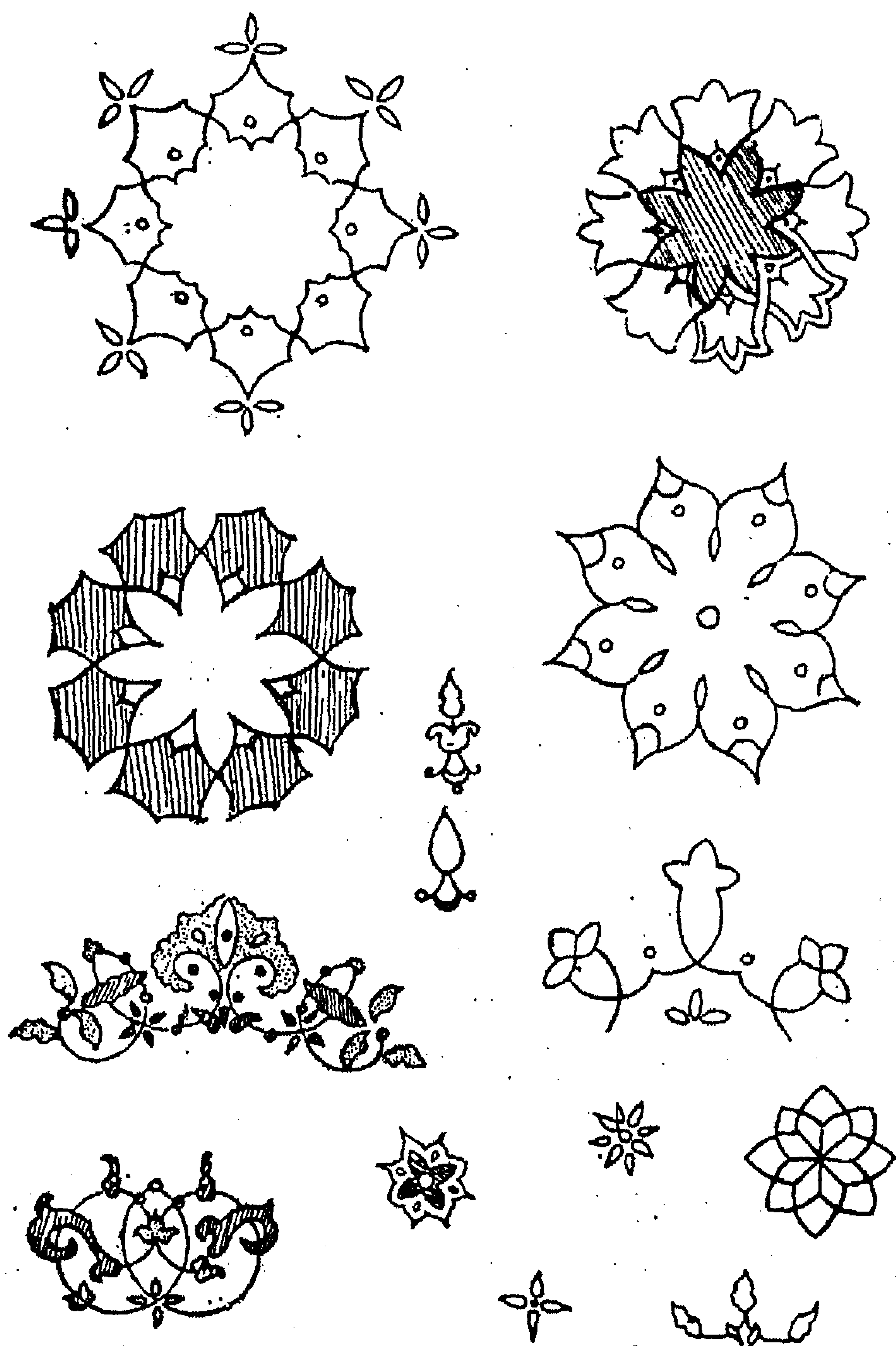
لوحة مجمعة 97 وزرة مرسومة في صحن الحريم- الحمراء



لوحة رقم 98 وزرة مرسومة في صحن الحريمPeinador Bajo – الحمراء



لوحة رقم 99 وزرة مرسومة في صحن الحريم Peinador Bajo - الحمراء



لوحة رقم 100 تكوينات نباتية منبثقة من التشبيكات في اللوحة المجمعة السابقة.

الفصل التاسع عشر

أنماط غرناطية جديدة

Nuevos esquemas granadinos

لوحة م 101:

[شكل A]

ظهر ذلك في البرج الغربي بصحن الساقية بجنة العريف، وهو عبارة عن إفريز من الجص الملون، كما تتضمن الأشرطة المحيطة به كتابات غربية، وهذا من النماذج الكثيرة الشيوع في قصر الحمراء، وبالتالي فقد انتقل إلى الفن المدجن، وللوهلة الأولى نجد الوحدة مكونة من أشكال نجمية ذات ثمانية أطراف تنتهي بأشكال سداسية غير منتظمة ويفسر النمطان **B**، **C** الوحدة إذا ما قمنا بتركيبهما، ويتألف الشكل **B** من حوائط ساندة من السيراميك البسيط، وهو الآن موجود في متحف الآثار بالحمراء، أما الشكل **C** فنراه مرسوما على أحد الوزرات عضادة النافذة في **Penader Bajo**.

لوحة م. 102:

[النمطان B، A]

النمط **A** مأخوذ من زخرفة جصية ترجع إلى القرن الرابع عشر ومحفوظة الآن في متحف الآثار بالحمراء، وهو شكل يستوحي الصلبان المتعددة الزوايا المستقيمة في الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط التي ترجع إلى عصر الخلافة [انظر التابلوهين الخامس

والسادس- الفصل الأول] كما ترتبط به أشكال تنسب إلى شرق شبه الجزيرة الأيبيرية مصنوعة من السيراميك وكذلك أحد الأدوار السفلي في برج كاتدرائية طليطلة [شكل **B**].

لوحة م. 103

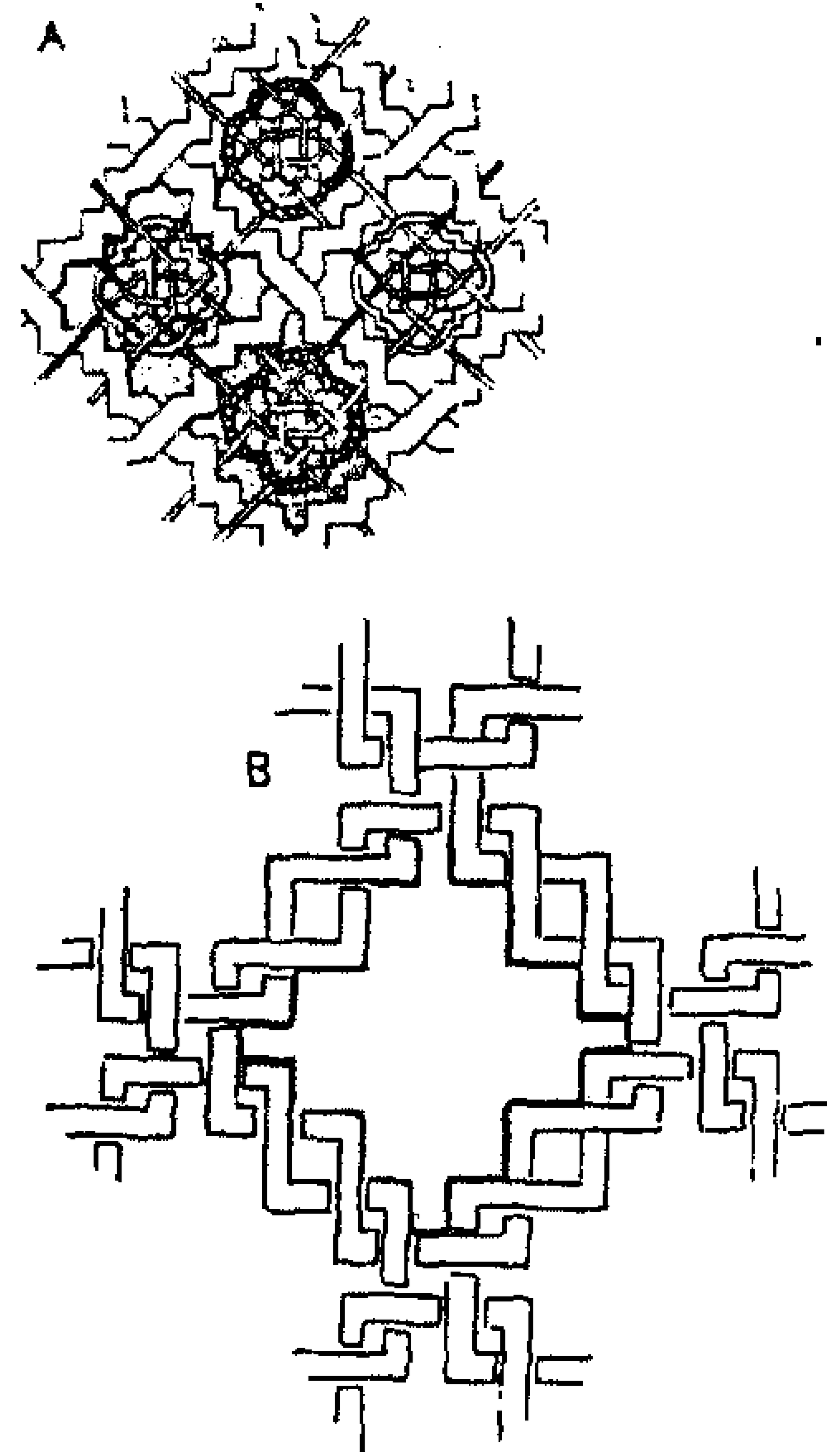
[الأشكال 6,5,4,3,2,1]

ينسب الشكلان الأول والثاني إلى أركان عقود في دير لاس مونخاس بياتاس في غرناطة **Las Mornjas Beatas** أما الثالث فهو من قصر إسلامي في نفس المدينة، وهذه الأشكال الثلاثة محفوظة الآن في متحف الآثار بهذه المدينة إذ أن الدير هدم عام **1877**م (طبقا لما يرويه تورس بالباس).

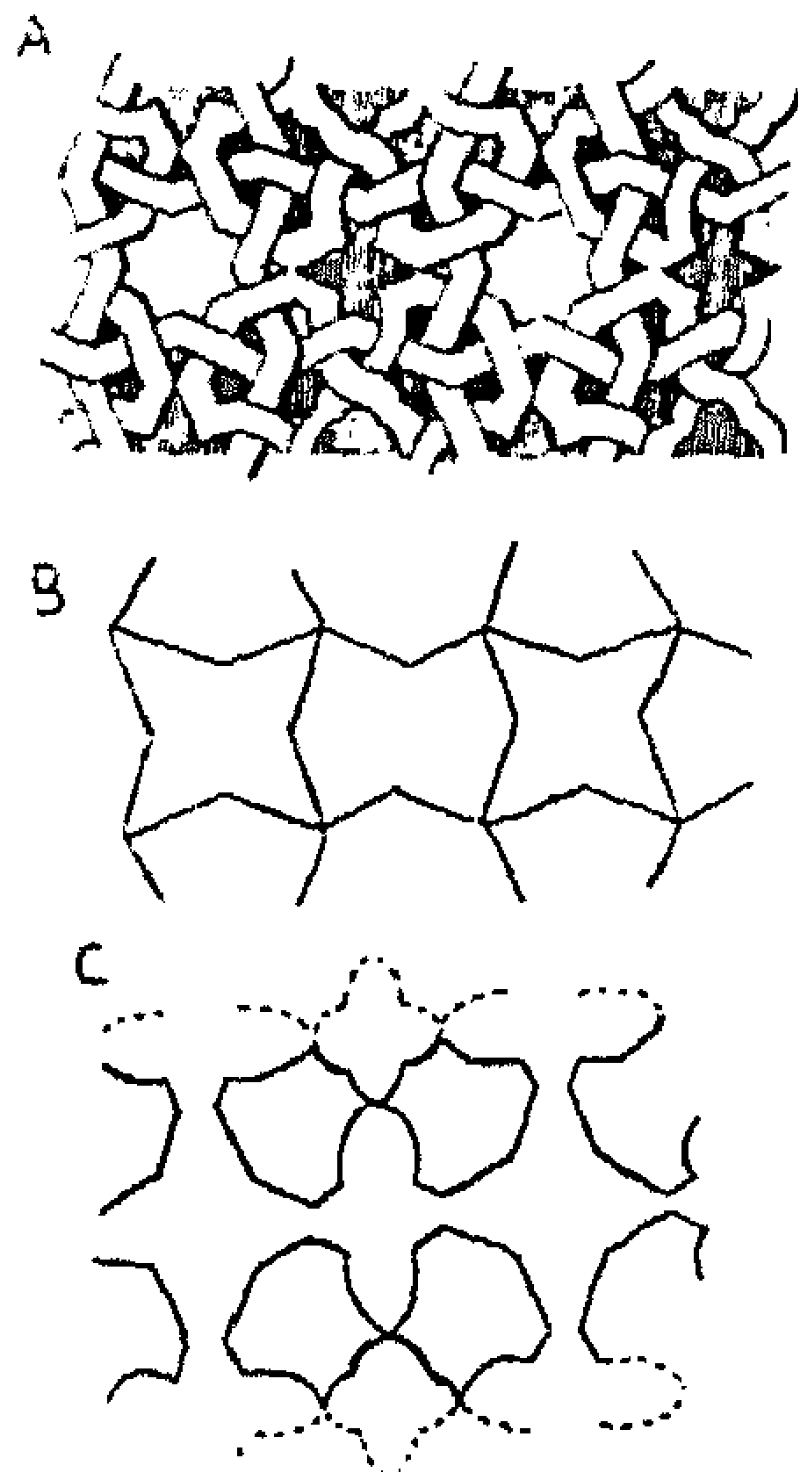
أما النمط رقم **4** فهو مأخوذ من غلاف كتاب يرجع إلى العصر المدجن (القرنين الرابع عشر والخامس عشر) وهو يشبه النمط **5** إلى حد كبير، وهذا الأخير مأخوذ من زخارف جصية في المصلى الملكي (كابيريال) **Capilla Real** الكائن بالمسجد الجامع في قرطبة/ كما يمكن أن نرى نفس الموضوع - مع بعض التعديل في زخارف جصية ناصرية وكذا في "كاسا أو ليا" الجصية وفي المعبد اليهودي "سانتا ماريا لابلانكا" في طليطلة [انظر الفصل المتعلق بدراسة هذا المعبد اليهودي].

أما الشكل **7** (بدون رقم في اللوحة المجمعة) فهو عبارة عن مجموعة المسننات في العقود في قصر الحمراء وهو واحد من الأنماط الأكثر جمالا في الفن الناصري **(619)**.

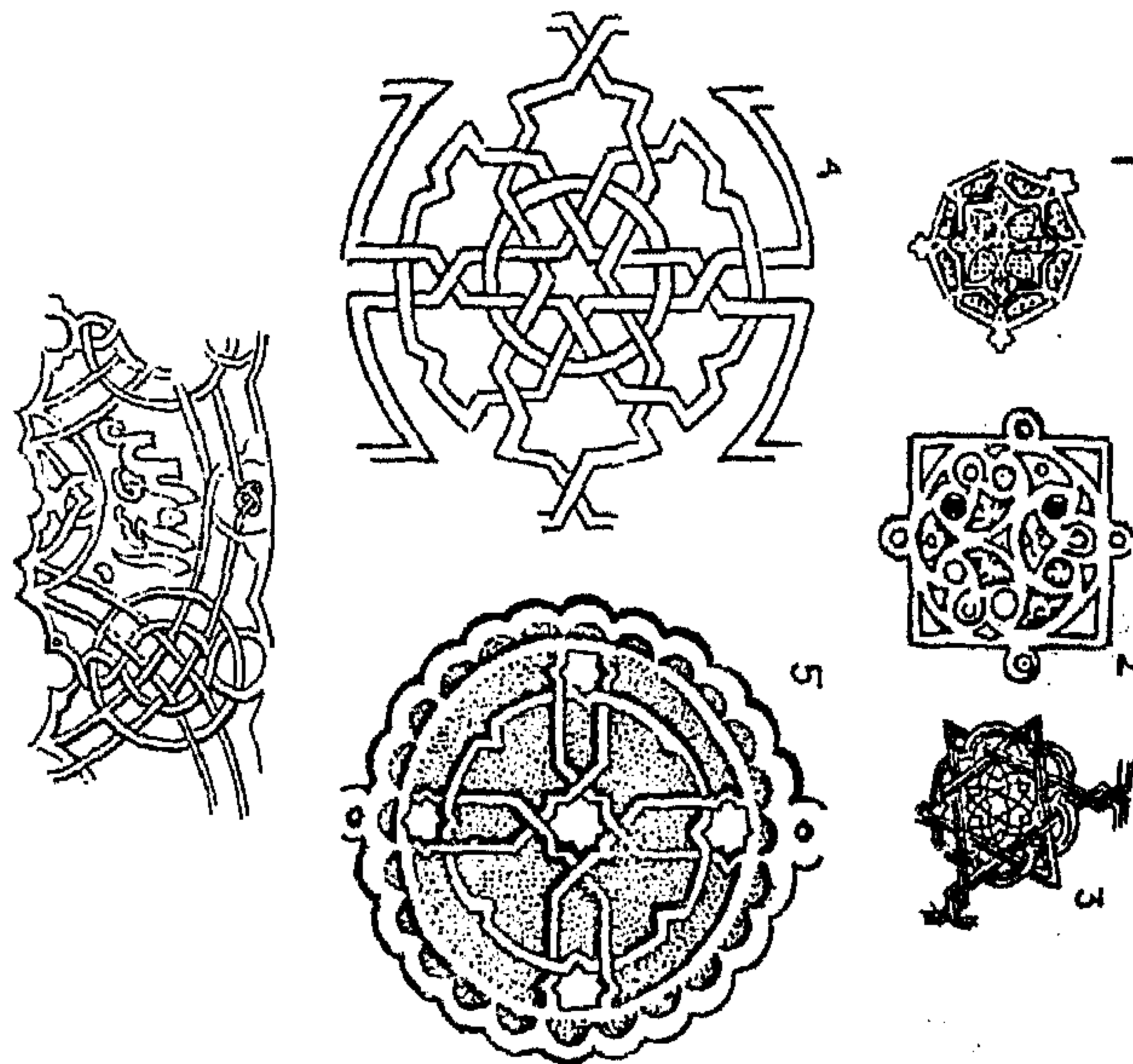
ربما ترجع أصول هذه المسننات إلى أطراف كتل العقود الزخرفية في المباني الخلافية في قرطبة غير أن تكثيف الموضوع قدتم في قصر الجعفرية [انظر الشكل **5** في باب الزخرفة الأرغنية - في أرغن] وفي المباني التي أقيمت في عصر الموحدين والمرابطين **(620)**، وها هو قصر الحمراء يتسلم الميراث من الموحدين ويقدم لنا المسننات -عبارة عن مسنن مدبب واحد في تبادل مع عقود صغيرة نصف قطرية في سلسلة لا تنقطع، وهذا ما نراه في البوابات الكبرى في الرباط وفي عقود تم انتشالها في ميدان الشهداء **P. de los Martires** في قرطبة **(621)**، وفي منار الكتبية بمراكش، كما تكثر الأمثلة في غرناطة الناصريين وفي أشبيلية المدجنين، وفي طليطلة هناك مسنن آخر في أحد عقود مصلى أسنثيون دي لاس أويلجاس في برغش **(622)**.



لوحة رقم 102



لوحة رقم 101 تكوين هندسي نظام التشابك -
جنة العريف- الحمراء



لوحة رقم 103 عدة وحدات زخرفية

الفصل العشرون

الزخارف في أرغن (Aragon)

La ornamentacion de Aragon

تعتبر الزخرفة الإسلامية والمدجنة في أرغن جزءا أو أجزاء هامة من فصول الفن الإسلامي في الأندلس، وقد زودنا جومث مورينو برؤية شاملة عن الجعفرية من المنطومين المعماري والزخرفي **(623)**، كما أن المهندس المعماري إنيجث ألمش **Iniguez Almech** قد درس في الآونة الأخيرة نتائج الحفائر الحديثة الحديقة في القصر - القلعة الجعفرية **(624)**، كما أتى بعد ذلك مهندس معماري ألماني، أيفرت **Evret**، ونشر دراسة هامة تتناول الزخرفة في ذلك الأثر وكذلك نتائج الحفائر التي أجريت في بالاجير **Balaguer (625)** ، أما فيما يتعلق بالفن المدجن فإن جالياي **Galiay** كان قد بدأ دراسة فن المدجنين في أرغن وزودنا في دراسته بأنماط هندسية مفيدة تتعلق بالأعمال الهامة **(626)**.

وتعتبر الزخرفة التي تمت في عهد هذه المملكة من ملوك الطوائف من الحقول الهامة في دراستنا هذه بعد قرطبة الخلافة رغم أننا لازلنا لا نعرف الكثير،فمن خلال هذه المملكة بدأت مراحل التطور التي عاشها الفن الإسلامي خلال عصري المربطين والموحدين والناصريين، وهناك القسم الأعظم من الزخارف القرطبية حيث نراها وقد انتقلت إلى الجعفرية وبالاجير، كما نرى أن لهذين الأثرين نفس الاتجاه الفني الذي بدأ في قرطبة الحكم الثاني، وأخذ يدخل المزيد من التعقيد على الوحدة والتكوينات الزخرفية القادمة من الأندلس، وعلى الجانب الآخر نراها وقد فقدت تلك الملامح الكلاسيكية الموروثة عن الكتل الحجرية في الزهراء، لقد نما هذا الفن نحو الباروك أو عشق الثراء الشكلي، وهو نوع من اللعب المزدوج بالتقنية والفن وكان مآله أن أصبح له

إسهامه الحاسم في رسم ملامح الفن الإسلامي في الأندلس بالمقارنة بالفن الإسلامي في المشرق.

وفن مملكة الطوائف السرقسطية هذه هو تفريعة من الفن القرطبي غير أنه أكثر تقدمية منه، إذ نرى أن هناك تركيزًا على ما هو هندسي وما هو مجرد، إنه فن إسلامي على الطريقة الإسبانية ولو أن به تأثيرات شرقية طفيفة، ويعتبر فن هذه المملكة أكثر الفنون تمثيلا للفن الإسلامي خلال القرن الحادي عشر، لقد كانت سرقسطة بعيدة جغرافيا عن المراكز الحيوية في الأندلس حيث نجد التطورات الفنية شديدة التأثر بالفن القرطبي، ومن هنا استطاعت الحفاظ على خط تطور ذاتي ومتكامل وهو ما جعلنا نتمكن من ربط الفن الأسباني خلال القرن الحادي عشر بالفن خلال عصري المرابطين والموحدين.

وفي هذا المقام نجد أن طليطلة تتمسك باستيحائها الفن القرطبي في عصر الخلافة والولاء له،رغم مشاركتها في تماسك صورة الفن خلال فترة ما بعد الخلافة، وهذا ما جعلها تبطئ خطواتها بعض الشئ في طريق التطور الفني، ومن هنا يجوز لنا أن نؤكد على أنه خلال الفترة من القرن الحادي عشر وحتى القرن الثالث عشر، كانت طليطلة أكثر قرطبية من قرطبة نفسها **(627)**، حيث نفذت إلى هذه الأخيرة الأساليب الفنية المتبعة في عهدي المرابطين والموحدين، ولهذا فقد كان لطليطلة دور فني خاص بها حيث وجدت نفسها وقد انخرطت في إطار القوانين والقواعد والأشكال القديمة ذات الطابع الخلافي، كما أن التطور الذي عاشته كان مرده التأثيرات التي أتى بها الموحدون والناصريون، وهذا يرجع إلى أسباب تاريخية غير أن المدينة المطلة على نهر التاج **Tajo** لن تتخلى أبدا عن الكلاسيكية حتى وهي تسير في طريق الفن المدجن وبالتالي في الفن القرطبي الذي يضرب بجذوره في هذا الأخير.

ولا يوجد في الفن المدجن الطليطلي اتجاه مواز له في الفن المدجن الأرغني **(Aragon)** فلا توجد صلات واضحة بين الفن المزدهر لمملكة الطوائف هذه والفن المدجن الذي يرجع إلى القرن الثالث عشر، فقد سلك الفن المدجن مسلكا آخر.

وفي العام الذي استولى فيه ألفونسو المحارب **Alfonso el Batallador** على سرقسطة من أيدي آخر ملوك الطوائف فيها (**1118**م)، نجد أن ميدان الفن قد عاش مرحلة تأثر تختلف تماما عن تلك التي عاشتها طليطلة فنيا عندما استولى عليها

ألفونسو السادس عام (**1085**م)، فالفن في سرقسطة خلال الفترة التي أعقبت عام (**1118**) يبدو وكأن ليس له علاقة بالفن في الجعفرية، بينما نجد أن الزخرفة في هذا الأثر قد تم احترامها وتطويرها في الآثار التي أنشئت خلال المرابطين والموحدين في جنوب أسبانيا وشمال إفريقيا، غير أن هذا لا يجب أن يحدو بنا إلى التفكير في حدوث هجرة فنية من سرقسطة إلي الأندلس وإعطاء هذا الإقليم الأخير دفعة فنية واردة من الشمال.

إنها العبقرية المحلية، وهي تلك التي تكمن وراء إقامة وزخرفة المباني المدجنة ولكن بملمح آخر، فالإطار هنا يختلف، كما نلاحظ أن انفتاح أشبيلية الإسلامية على إسبانيا المسيحية خلال منتصف القرن الثالث عشر أدى إلى ردود فعل فنية في كل من طليطلة وسرقسطة، فقد أخذت هذه الأخيرة تتلقى اعتبارا من هذه اللحظة زخارف من الأندلس والفن المدجن ذي الشخصية الواضحة الملامح، وكان الآجر كعنصر زخرفي خارجي، قول الفصل في هذا المضمار.

غير أن الشك لم يزل تماما فيما يتعلق بسرقسطة فنحن لازلنا في انتظار المزيد من الحفائر، وأساس الشك هو: هل استطاع ذلك الأثر القصر القلعة بكل ما فيه من أشكال زخرفية أن يؤثر تأثيرا حاسما على الفن المدجن في المنطقة؟ وهذا الشك يضرب فينا بقوة أمام بعض الحالات المحددة في الفن المدجن.

نرى في لوحة م **104** [في شكل **8**] نافذة في كنيسة سانتو دومنجو دي داروكا، حيث نميز في عناصرها الزخرفية عقدين من ذوي الخطوط المختلطة وفوقهما عقدان آخران كل واحد منهما من ثلاثة فصوص، ويمكن أن نلاحظ في الأجزاء المختلفة للعقود المختلطة الخطوط نوعا من التفصيص، وهذا ما يجعلنا نربط بين هذه الأشكال المعمارية وعقود الجعفرية [انظر الأشكال **4,3,2**] ومن ناحية أخرى نجد هذا النوع من العقود في بعض المنشآت ذات الطراز المدجن في طليطلة مثلما هو الحال في بوابة كنيسة سان أندرس **(628)**، ويمكننا أيضا أن نرى عقودا ذات ثلاثة فصوص تضم عقودا من نوع آخر في واجهات المصلى الشهير كريستو دي لوث (الباب المردوم) (القرن العاشر) **(629)**، كما استمر في هذه المدينة بطريقة غير منتظمة استخدام العقد المكون من نصف دائرة وزاويتين مستقيمتين وكذلك شبه دائرتين في البراذع **Salmeres:** انظر المعبد اليهودي سانتا ماريا، ولا زال هناك بعض الحوائط في صحن المدخل المؤدي إلى

القلعة القصر، وهي حوائط عليها طبقة من الجص تعلوها زخرفة من العقود المتعددة الخطوط والمتقاطعة،وقد تم استخدام تقنية شق الجص **hender el yeso** [شكل **11**] ولا يبدو أن هذه الزخرفة ترجع إلى القرن الحادي عشر رغم أن هناك تشابها بينها وبين عقود إسلامية في نفس الأثر.

ليس من الشائع في كل من الأندلس والشمال الإفريقي أن تتمخض العقود المتعددة الخطوط والمتقاطعة عن عقود مدببة واضحة المعالم في أجزائها السفلي، أو أن تترك في الجزء العلوي ما نراها في الشكل رقم **11**، وهذه النماذج يمكن العثور عليها في العقود الزخرفية في بوابة مصلى القصر القلعة **(630)**.

عثر في الحفائر التي أجريت في بلاجير على قطعة من الآجر المزجج بها بقايا من زخرفة عبارة عن تشبيكة **(631)**، أرى أنها على علاقة بالتشبيكات ذات الثمانية والقائمة في مشربيات المسجد الجامع بقرطبة (القرن العاشر) هذه القطعة هي التي نقلنا رسمها في الشكل **30** [لوحة **104**]، أما الشكل **31** الذي تحدثنا عنه في الفصل الأول فهو عبارة عن مشربية في المسجد القرطبي ونجد هذه التشبيكة المكونة من ثمانية أطراف في الزخارف التي استخدم فيها الآجر في برج كينتو وكذلك في بوابة خشبية في ثيربيرادي لا كانيادا **Cervera de la Canada (632)**، وفي برج سانتا ماريا دي كالاتايود **S.M. de Calatayud**، وفي الزخارف الجصية في "كاسا دي لونا" **C.de Luna** في داروكا.

نعرف أيضا أنها قائمة في الزخرفة الجصية في معبد سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة (انظر الفصل الحادي والعشرين).

وفيما يتعلق بأعمال التجليد المدجنة في أرغن نجد أمامنا أنماطا هندسية بسيطة وشائعة **(633)**، وهي زخارف ترتبط بالأشكال أرقام **29,28,27,26,25** في القلعة القصر [لوحة م **104**].

هذه الإيحاءات الناجمة عن عناصر زخرفية معينة تدفعنا إلى القيام بتحليل تفصيلي للزخرفة الهندسية في أرغن خلال القرن الحادي عشر، إلا أن ذلك التحليل يجب أن يكون على صلة بالتابلوهات التي تتضمن الزخارف الهندسية في الفصلين الأول والثاني.

الزخرفة الأرغنية خلال القرن الحادي عشر وصلتها بالزخرفة في عصر الخلافة القرطبية.

أ – التشبيكة ذات الستة:

يمكننا أن نرى تشبيكات مستقلة ذات أطراف في العقود المفصصة الكائنة في البلاطة **N** الكائنة في الصحن الإسلامي، شكل **13a** لكن لم تسجل وحدة زخرفية مستقلة من هذا النوع في مدينة الزهراء حيث أن المعتاد- كما رأينا هو وجود التشبيكات ذات الستة وذات التكوين المعقد في الوقت ذاته [شكل **113a** – التابلوه الأول – الفصل الأول]، وفيما يتعلق بالتشبيكة ذات الستة فقد تحدثنا قبل ذلك عن أصولها المشرقية.

وإذا ما انتقلنا إلى الشكل **13a** وهو عبارة عن تشبيكة من ستة أطراف ذات خطوط منحنية وفي داخلها شكل سداسي في الوسط، فإننا سنتعرف فيه على وحدة زخرفية شديدة التكرار في العصرين الروماني المتأخر والبيزنطي، وهذا ما سبق أن عرضنا له عند دراسة التابلوه الثالث عشر في الفصل الثاني [شكلا **129c**، **131**]، ويحدد كريزول وجود هذه الوحدة الزخرفية في تاج عمود في السلامية **Salamiya** وفي باب النصر (**1087**م) في فينيسيا وفي القاهرة **(634)**، كما نراها أيضًا في تيجان أعمدة ومشربيات في سان ماركوس في فسيفساء في تونس [شكل **60**] وفي تمجاد **Timgad (635)**، غير أن معالم التأثير المشرقي في هذه الوحدة الزخرفية لم تتحدد بوضوح في النمط الذي ندرسه في الجعفرية وهو نفس النمط الذي نجده في منبر المسجد الجامع بالجزائر والذي يرجع إلى عصر المرابطين [شكل **59**] **(636)**، ونعثر في هذا الأثر الأخير على زخارف هندسية وأخرى نباتية حيث نشهد أوراقا وورودا مماثلة لتلك التي نجدها في الأثر الأسباني، ولما كان منبثقا بشكل مباشر من الفن القديم يمكن دراسته في الشكل **61** الذي ينسب إلى فتحة في نافذة كانت توجد في كنيسة كاسترونونيو**Castronuno** التي زالت من الوجود وهي أثر يرجع بناؤه إلى القرن الثالث عشر مع إضافات مدجنة لاحقة **(637)**، يمكننا أن نرى الشكل **62** **(638)**، على السيراميك الأخضر في محلة مانريسا **Manresa** وهو شديد الشبه بالشكل **13b** في الجعفرية كما ظهر هذا الأخير معدلا بعض الشيئ في نافذة في سان ميجل في سرقسطة.

ويعتبر الشكل رقم **22** تنويعة لكافة الأنماط المسدسة ذات الأصول الرومانية أو البيزنطية، كما نراه أيضا في الجعفرية وهنا يضم نجمة من ستة أطراف وكذلك ستة معينات بحيث يوجد واحد في كل واحد من أطراف النجمة، وسوف نتحدث لاحقا عن ذلك النمط.

ويقدم لنا الشكل رقم **26** في الجعفرية رؤية غريبة للتشبيكة ذات الستة أطراف.

ولقد حظيت الوحدات الزخرفية القائمة على أساس التشبيكة ذات الستة أطراف وسيرا على النمط رقم **131a** المأخوذ من مدينة الزهراء -بانتشار واسع فهي في الزخارف الجصية لكنيسة ألاجون **Alagon** وبوابة المدخل لـ سان ميجل دي تماريت دي ليتيرا **S. M. de Tamarit de Litera**، وبوابة الكاتدرائية السابقة "رودا دي إيسابينا" وأحد أسقف دير سيخينا **Sigena**.

هناك وحدة أخرى تتكرر كثيرا في الفن المدجن وهي المكونة من تشبيكات ذات ستة أطراف وموضوعة في أشكال سداسية من ست نجمات، واحدة في كل زاوية من زوايا الشكل السداسي سيرا على نماذج الأنماط الموروثة من عصر الخلافة ومن طليطلة، شكل **149 , 150a** في التابلوه الخامس عشر من الفصل الأول كما يظهر الشكل في الحوائط الخارجية للكنيسة توبيد **Tobed** وكنيسة سيُو في سرقسطة.

كما توجد الشبكة المكونة من نجوم من ستة أطراف وستة معينات على ضُلُف بوابة كنيسة سان ميجيل دي تماريت دي ليتيرا وفي سقف صالة الاجتماعات في دير سيخينا ، وهذه الشبكة سبق أن عرضنا لها بالدرس في الشكلين **154**، **158** في التابلوه السادس عشر وكذا الشكلين **159**، **161** في التابلوه السابع عشر من الفصل الأول كما نرى تقليدا للنمط **162** [التابلوه السابع عشر، الفصل الأول] مع بعض التعديلات في أحد أسقف دير سيخينا؛ نعثر في الجعفرية على النجمة السداسية ذات الستة معينات وبشكل تكراري كما هو وارد في الشكل **48**، وهو واحد من أقدم تلك الأنماط في شبه جزيرة أيبيريا.

ولما لم يظهر في الفن في عصر الخلافة فمن الممكن أن ننسبه إلى أصول مشرقية كما سبق أن تحدثنا عن ذلك في الفصل الأول،كما يجب ألا ننسى أن ذلك النمط يظهر في الزخرفة الهندسية المنحنية الخطوط في سقف مدهون بالمسجد الجامع بالقيروان (مارسيه **Coupole et plafons**).

توجد في الصحن المؤدي إلى القلعة القصر- نافذة بها عقود توأم وتشبيكات ذات شكل سداسي (لوحة **242**)، كما يوجد في داخل الأشكال السداسية تشبيكات مستقلة من ستة أطراف، وعند زوايا هذه الوحدة الأخيرة نجد أشكالا نجمية من ستة أطراف غير أنني أجهل وجود هذه الوحدة الزخرفية في المناطق الفنية في الأندلس والقشتالتين (الجديدة والقديمة).

ومن العرض السابق للوحدات ذات الأشكال السداسية في المباني المدجنة يمكن أن نقدم بعض النتائج.

لقد حظيت التشبيكات المكونة من ستة أطراف - بتنويعاتها المختلفة وباستثناء المشربيات الأخيرة التي قمنا بتحليلها كما وجدناها في أرغن - بالانتشار في إسبانيا الإسلامية خلال الفترة بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر ، وظلت في طليطلة حيث ظهرت على زخارف خشبية ترجع إلى عصر المدجنين، وإذا ما أخذنا القضية من هذا المنظور فإن علينا أن نقر بأن الوحدة السداسية الأرغنية إنما مصدرها الفن الملكي في مملكة الطوائف بسرقسطة وهذا ما يتضح بجلاء عندما نتأمل الأنماط المشار إليها [أشكال **139 ,13a ,22 ,48**].

وإذا ما استثنينا طليطلة وبعض الأسقف المتأخرة (سقف قاعة الاحتفالات بجامعة ألكالا دي إينارس) فإن الشكل السداسي الذي ندرسه لم يستخدم بكثرة في الفن الإسلامي الأندلسي بعد انتهاء القرن الثالث عشر، أما في أرغن فقد كثرت نماذجه حتى القرن السادس عشر، أضف إلى ما سبق أن المدجنين في سرقسطة -خلال الفترة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر- كانوا يتفاخرون بمعرفتهم العميقة بالتوريقات الإسلامية الكائنة في القلعة القصر، وهذا ما نراه منعكسا في زخارف جصية متأخرة في نفس الأثر المذكور وكذا في إحدى البوابات المؤدية إلى القطاع المنوع دخوله والقاصر على الرهبان **Clausura** في دير كانونيساس الضريح المقدس في سرقسط **Canonesas del Santo Sepulcro** ومن البديهي أن المدجنين في أرغن رأوا زخارف جصية إسلامية اختفت اليوم، وأخذوا منها وحداتهم الزخرفية الجديدة سواء الهندسية أو النباتية وفي هذا المقام تقدم لنا طليطلة المدجنين العديد من الأمثلة :فالأعمال التي تنسب إلى القرنين العاشر والحادي عشر يتم تقليدها على الأخشاب في الجص خلال القرون :الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر.

كما يجب أن نعود إلى التأكيد على أن الشكل **50**، ذا الأصول الرومانية -وهو نمط يمكن أن نعتبره مخططا أساسيا للنجمة ذات الستة أطراف والستة معينات- كان قد ظهر في واحدة من مشربيات القديس ميجل في سرقسطة كما نعود مرة أخرى إلى الشكل **57** الذي قدمه لنا جلياي **Galiay** في كتابه **(639)**، ومع ذلك لم يحدد المبنى المدجن الذي أخذه منه. قدمنا في الفصل الثاني التابلوه الرابع عشر [شكل **145**] وقلنا إنه تقليد أمين لطبق مشرقي (القرنين التاسع والعاشر) كما هو وارد في الشكل **144** في الفصل نفسه، كما نجد النمط **57** [لوحة م **104**] (**145** من الفصل الأول) في حوض التعميد في ريبوداس **Ripodas**، في نابارة **Navarra (640)**، أما في المشرق فقد ظل يواصل ظهوره مع بعض التعديل في مشغولات معدنية (القرن الثالث عشر) **(641)** [شكل **58**].

ب- النجمة ذات الثمانية والتشبيكات

ذات الأربعة أو علامات الضرب×:

لقد تناولنا هذه الوحدة الزخرفية بالتفصيل في الفصل الأول والرابع [التابلوه الثامن، اللوحات المجمعة **24 ,25 ,26**] ولقد انبثقت هذه الأنماط من الفن الروماني والفن البيزنطي وبلغت شأوا كبيرا من الانتشار في العالم الإسلامي، فنجدها في مدينة الزهراء وجصيات قصور سدراته بالجزائر كما يوجد في سامرا.

تظهر هذه الوحدة أيضا في نافذة أسطوانية الشكل بمسجد الجعفرية **(642)** كما أن التشبيكات ذات الأربعة أو ذات علامات الضرب بها مربعات صغيرة، أضف إلى ما سبق أن خطوط الشبكة غائرة وهذا ما كان شائعا في مثل هذا النوع من الزخرفة ابتداء من عصر مدينة الزهراء.

نراها أيضا في الأعمال المدجنة في تجليدات الكتب وفي السقف المسطح لصالة الملوك الكاثوليك في الجعفرية، كما شاع استخدام هذه الوحدة في بعض الأبراج في هذا الإقليم ولكن بدون المربعات فوق علامات الضرب: برج سان مارتين، وبرج سان سلبادور، في ترويل **Teruel** [لوحة م **26**] وبرج كنيسة بيار دي لوس ناباروس **Villar de los Navarros** وسيراميك برج **Utebo**، ونلاحظ أيضا أن بعض صدور الجزء المخصص للكورس في

الإقليم كان بها مشربيات تحمل الشكل الذي ندرسه مثلما كانت العادة جارية في الأندلس (شرفة كنيسة **Ermia** عذراء كابانياس **Nuestra Senona de Cabanas**).

وفي الجعفرية خلال القرن الحادي عشر يوجد نموذج من الوحدة التي ندرسها وهو الشكل رقم ٢٤ [لوحة م **104**] **(643)**.

وفي هذا المقام نجد أن علامات الضرب تحمل نجوما ذات ثمانية أطراف وتنتهي تلك الأخيرة بزخارف نباتية، وفي وسط النجمة الكبرى نجد وردة من أربع بتلات وأربع دوائر، ويعتبر هذا التكوين صورة أمينة للشكل القائم في مدينة الزهراء [**87b** التابلوه الثامن -الفصل الأول].

كما نعثر على هذا النمط الهندسي في واجهة مذبح مَكْسُو بالسيراميك المزجج غير أنه يخلو من الزخارف النباتية، وهذا ما نشهده في مصلى "لاكوليخياتا دي واردكا" ويمكن أن تكون له صلة بسيراميك قشتالي مزجج يرجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. [انظر الشكل **17** لوحة م **24**].

ج- التكوين ذو التسع وحدات:

ظهر لأول مرة في بالاجير **(644)** [شكل **32**- لوحة م **104**] كما يمكن العثور على النموذج الإسلامي الأندلسي الأكثر قدما في مدينة الزهراء [شكلا **119a - 119b** -التابلوه الثاني عشر- الفصل الأول] كما أنه تكوين تم التنويه به على استحياء في الفن القديم وفي فسيفساء في أنطاكية وكذا التابلوه التالي] كما نجده كثيرا في قصر الحمراء [انظر التابلوهات الأخيرة المشار إليها] كما أن السلاسل الزخرفية في بعض الأبراج الموجودة في أرغن وكذلك في مبنى سانت خوستا روفينا في مالويندا **Maluenda** تذكرنا بالتكوين الكائن في بالاجير ومع هذا فالاحتمال الأغلب أن هذا الأخير منبثق من الفن المدجن والفن الناصري.

د- شبكة المربعات ذات المقاييس المختلفة:

نجدها في الجعفرية **(645)** [شكل **20** من لوحة م **104**] وهي عبارة عن تقليد لرسوم جدارية في مدينة الزهراء [شكل **29c** في التابلوه الرابع -الفصل الأول] وهناك

تبسيط لهذا النمط في برج تورالبا دي ريبوتا **Torrelba de Ribota** [شكل **39** لوحة م **104**] وفي منبر القصبة بمراكش وكذلك في وزرات وأرضيات من الزليج من نوع مويل **Muel** (لقرنين السادس عشر والسابع عشر) **(646)**، كما نراه كثيرا في المساجد المشرقية، في سمر قند خلال الفترة بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

هـ- التركيبة المثمنة والمتدثرة بالعقد:

تتسم بأنها وحدة زخرفية غربية نجدها خلال القرن الحادي عشر في أرغن [شكل **119**] كما نراها في الجعفرية، ويمكن أن يكون المخطط الرئيسي لهذه الوحدة شبكة من المثمنات التي تربطها أربعة مربعات صغيرة سيرا على النهج الكلاسيكي [انظر التابلوه التاسع من الفصل الأول]، كما يمكن اعتبارها تنويعة للنمط **32** في بالاجير،ويمكن أن نربطها في نهاية المطاف بالأنماط ذات الأصول التركية والكائنة في اللوحات المجمعة **92, 93, 94, 95**، ومن المهم أن نشير في هذا المقام إلى أن هذه الأشكال ذات الأصول التركية والتي ذاع انتشارها في قصر الحمراء خلال عهدي يوسف الأول ومحمد الخامس، والتي نجدها بشكل غير معتاد في سقف سان ميان – شيقوبية خلال القرن الثاني عشر [الأشكال **3,2,1** من لوحة م **92**] ظل سوقها رائجا في الفن المدجن في أرغن إذ تم استخدامها في تجليدات الكتب وفي سقف صالة الاجتماعات في سيخينا، وأرى أن الأصول التركية هي الأصوب بشأن الشكل رقم **19** في الجعفرية، وذلك أن مثل هذا النوع من الأنماط قد تم العثور عليه في منبر المسجد الجامع بالجزائر، وهذا ما نراه في الكثير من الجوانب الزخرفية في الفن في الجعفرية.

و- الميداليات ذات الفصوص الأربعة:

ظهرت في دهانات صغيرة في الجعفرية عبارة عن عقود [شكل **23** لوحة م **104**] وترجع أصولها إلى مدينة الزهراء (انظر التابلوه الخامس- الفصل الثاني) كما نراها في جانب من جوانب منبر المسجد الجامع بالجزائر.

ل- تشبيكة من ثمانية مستقلة :

تظهر في زخارف جصية في الجعفرية كعنصر لزخرفة العقود [شكل **14** - إلى جوار الأنماط **22,21,81,17,15,13b,13a** .

هـ- وردة ذات ست بتلات وخمسة زخارف نباتية مرتبطة بها :

إنني أقصد هنا الوردة الكائنة في الشكل **15** في الجعفرية وهي وحدة موروثة من الفن في عصر الخلافة القرطبية [انظر شكل **110** - اللوحة الحادية عشرة -الفصل الثاني]، ويمكن أيضا ربطها بالشكل **13b** في الجعفرية).

ن - الأشكال 21,18,17,16:

تظهر جميعها في زخارف جصية بالجعفرية.

ي- نمطان أخران من الزخارف المنحنية الخطوط في الجعفرية [شكل 45، 46]:

يتضمن الشكل الأول ستة دوائر متلامسة وكذلك أشكالا مسدسة ذات أضلاع منحنية في المركز، وقد سبق أن قمنا برسم هذا النمط في التابلوه الأول [شكل **10**- الفصل الثاني] ورغم ذلك لم يظهر في الفن في عصر الخلافة القرطبية، ونعثر عليه في الجعفرية مرسوما على الجص في منطقة المصلى، كما يقترب كثيرا من الشكل **22**، أما النمط **46** الذي أشرنا إليه قبل ذلك في التابلوه الأول للفصل الثاني وقلنا إنه من منبثق من الزخرفة الرومانية والقوطية، فنجد أنه ينتشر في قطع رخامية انتشلت في الزهراء،كما نراه أيضا على الأحجار الرملية في المسجد الجامع لتلك المدينة الملكية، كما نجده في الجعفرية مرسوما في السيراميك المنزلي، ولنا أمثلة على ذلك في أطباق من **Muel** (خلال القرن السادس عشر) **(647)**.

تكوينات مدجنة وموريسكية أرغنية ذات أصول إسلامية:

1- تتسم بكثرتها ويتسم النمط **39** بأهمية خاصة، فهو مأخوذ من زليج ينسب إلى معامل الفخار في "مويل"**(648)**، كما نراه منقوشا على الكتل الحجرية في مدينة الزهراء [انظر الشكل **131a** الفصل الأول].

2- هناك الكثير من الوزرات المكساة بالزليج الوارد من **Muel** حيث نرى الشكل رقم **52 (649)**، كما أن نموذجه الأقرب هو رقم **51** والشائع الاستخدام في الكتل الحجرية في مدينة الزهراء [انظرالشكل **42** – التابلوه الرابع –الفصل الأول] ويقودنا التكوين الأرغني إلى الأشكال **76 .77 ,78a, 78b, 78c** [التابلوه السابق الفصل الأول] أما الشكل الخلافي رقم **51** فنراه في أوعية فخارية، وقد وضع عليها باستخدام تقنية "الاستمبا" وقد تم انتشالها من قلعة بني حماد.

3- كما يشير الزليج الوارد من مويل والمستخدم في الأرضيات والوزرات وبعض الأبراج إلى الشكل **53** الذي يرجع تاريخ استخدامه إلى العصر الروماني وتكرر بلا انقطاع في الفن الإسلامي في الأندلس على مختلف عصوره، ومن مويل أيضا نجد الشكل رقم **54**، وقد ظهر على سيراميك مزجج في بالاجير **(650)**، كما نعثر على نفس الموضوع على الكتل الحجرية في مدينة الزهراء [الشكل **49b**، في التابلوه الرابع- الفصل الأول] وتكرر أيضا في وزرات وأرضيات مزججة في قصر الحمراء، كما نراه بكثرة في الزخرفة المستخدم فيها الأجر في الأبراج المدجنة في إقليم أرغن.

4- يذكرنا كل من النمط **55**، **56** القائمين في زليج من مويل **(651)**، بالشكلين **48**، **49** في التابلوه الرابع، والشكلين **80**، **81** في التابلوه السابق من الفصل الأول.

5- نعثر على النمط **42** في زخارف جصية مدجنة في دور العبادة الأرغنية، وهو موجود في "كاسادي لالونا" في داروكا، وتكرر في الآجر الخاص بكنيسة توبيد **Tobed** أما الشكل **43** والخاص بمشربية في سانت خوستا إي روفنيا في لويندا فهو منبثق من تكوينات بها صلبان معقوفة شائعة الاستخدام في الفن القديم، ويمكن العثور عليها في الفن في عصر الموحدين والناصريين والمدجن القشتالي [انظر التابلوه الأول- الفصل الأول] وينسب الشكل **44** إلى مشربية في سانتا خوستا إي روفنيا في مالويندا ،ويمكن أن نرى فيه تنويعة للشكل الأرغني **57**.

6- ترجع أصول موضوع السلسلة المكونة من أشكال سداسية غير منتظمة وذات المقاييس المختلفة والتي نرى لها نماذج في الزخرفة المستخدم فيها الأجر في برج لاكوليخياتا في بلدة قلعة أيوب [شكل **40**] إلى الفن الإسلامي خلال القرنين العاشر والحادي عشر [انظر التابلوه الحادي عشر- الفصل الأول].

7- كما ترى النجمة ذات الثمانية أطراف الموصولة بمربعات صغيرة (طبقا للنموذج الكائن في الشكل **13** من اللوحة م **24** -الفصل الرابع) في سقف يرجع إلى عصر الملوك الكاثوليك في الجعفرية، وكذلك في تجليدات الكتب وفي السيراميك الأزرق من شرق شبه الجزيرة الأيبيرية والمستخدم في أرضية في دير "كانونيساس دل سانتو سيبولكرو في سرقسطة.

8- نرى الشبكة المكونة من صلبان ذات أذرع متساوية ومن مثمنات وأشكال سداسية غير منتظمة في بوابة سان ميجيل دي داروكا، وتشبيكات نوافذ في دير "كونثبثيون دي أبيلا وفي عدة أوان زجاجية أرغنية [انظر الشكل **89** التابلوه التاسع- الفصل الأول].

9- نرى أيضا ميدالية من سبعة فصوص ونجمة من سبعة أطراف وسبع عقد على شكل شبه معين، وتدخل هذه الوحدة مجتمعة في شباك أسطواني في سانتا تيكلا دي ثيربيرا دي لا كانيادا [انظر الشكل **8** في لوحة م**28**] ولا يوجد لهذا النمط مثيل في شبه جزيرة أيبيريا.

10- عثر جالياي على التشبيكة ذات العشرة في مصلى في لاكوليخياتا دي كاسبي **Caspe**.

11- نعثر أيضا على تشبيكات من ثمانية أطراف متداخلة من خلال مثمنات [طبقا للنموذج الكائن في الأشكال **5,4,3,2,1** - لوحة م**51**] في باب الكورس في سيو بسرقسطة.

12- أما التشبيكات ذات الاثنى عشر والمحاطة بتشبيكات أخرى صغيرة ذات ستة أطراف وعددها اثنا عشر فهي في كنيسة "تور ألبا ريوتا" ولا يوجد نمط مماثل لهذا الذي نتحدث عنه في شبه الجزيرة.

13- هناك أيضا شبكة المثمنات والصلبان ذات الأربعة أطراف وهي شبكة أمكن

التوصل إليها من خلال الجمع بين المعينات، وطبقا لنموذج له مخطط كلاسيكي مستخدم في قصر الحمراء [انظر الأشكال **1**، **2**، **4** من لوحة م **58**] كما نجدها في بوابة متحف الآثار بسرقسطة وترجع أصولها إلى بارونيا دي أوسيرا **Baronil-la de Osera** طبقا لجالياي، تظهر أيضا في الزخارف الجصية في دير جوادا لوبي في كاثيرس [انظر الفصل الرابع والعشرين].

14- التشبيكات ذات الاثنى عشر طرفا والمرتبطة بنجوم ذات ثمانية أطراف في إطار مثمن [انظر الشكل رقم **5** – لوحة م **58**]، وتظهر هذه الوحدة في مشربية في نافذة في سانتا خوستا إي روفينا دي مالويندا.

كما تجدر الإشارة إلى أن الأشكال التي عالجناها في البنود السابقة **14, 13,11,10,8,7,6** مستوردة، وترجع إلى مناطق مدجنة وإلى قصر الحمراء، وقد تم تقليد قصر الحمراء في القبة ذات المقربصات في كاسا دي لاريال مايسترانثا في سرقسطة [انظر الشكل **24b** – لوحة م **5** – الفصل الثالث] كما أن كافة هذه الأنماط المستوردة قد جاءت إلى الإقليم خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

الصلبان ذات الأذرع المتعددة في الزخرفة الأرغنية:

هذه هي الوحدة الزخرفية الأكثر غرابة في الفن المدجن في أرغن.

وحول هذه الوحدة تدور وتطرح افتراضات كثيرة ، والأمر هو أننا لا نستطيع أن ننسب أصولها إلى قصر الجعفرية الإسلامي، غير أنها تكثر في العمارة التركية من أفغانستان وحتى شبه جزيرة الأناضول حيث نراها في واجهات المساجد وعلى المآذن.

غير أن هذا النوع من الصلبان المتعددة الأطراف أصبح زخرفة ذات أصول خلافية في قرطبة القرن العاشر، وهذا ما تمت البرهنة عليه من خلال آثار مدينة الزهراء تلك المدينة التي تقدم لنا قائمة مطولة بهذه الصلبان التي يجب أن نبحث عن جذورها في الزخرفة البيزنطية [انظر التابلوه الخامس والسادس في الفصل الأول].

وأعتقد أن فكرة الأصول الخلافية هي الافتراض الأقوى في حالة الزخرفة الأرغنية غير أنه يجب التأكد فيما إذا كان الأخير- بصفته عنصرا زخرفيا – كان عنصرا حاسما في تشكيل الصلبان المدجنة في ذلك الإقليم الأرغني.

لقد عثرنا قبل ذلك على صلبان ذات زوايا متعددة في المسجد الجامع بقرطبة والتي تم التوصل إليها من خلال تراكب قوالب الآجر [شكل **56**- التابلوه الخامس- الفصل الأول] كما أن أسقف **Hypocausis** في الحمام بمدينة الزهراء - مكونة عن طريق تقريب مداميك الآجر وبالتالي نجد أمامنا أسقفا مماثلة لأقدم الأبراج المدجنة في طليطلة وأرغن.

أحيانا ما يشعر المرء بالاستغراب أمام التشابه الكبير بين الصلبان ذات الزوايا في أرغن وتلك التي نجدها في الكتل الحجرية في مدينة الزهراء، وهذا يوضح بداهة أنه كان هناك اتصال هام بين الخلافة القرطبية والعمارة المدجنة غير أن هذا الاتصال لم يعثر له اليوم على أثر، ويمكن القول أو التفكير بأن الفن الإسلامي في أرغن عرف تلك الصلبان الزخرفية من خلال مبان - اختفت اليوم - مشيدة بالآجر، غير أننا نستغرب أن طليطلة المدجنة، والمستخدمة للآجر، وكذا الأساليب الخاصة بالمرابطين والموحدين- حيث نرى مآثرهم المعمارية في استخدام هذه المادة- لم تلجأ إلى استخدام التكوينات التي ندرسها، وحتى يمكن العثور على زخرفة تشبه تلك الأرغنية علينا أن نذهب إلى العمارة المشرقية التي استخدمت الآجر، ومع هذا فإن هذه النظرية لا توضح لنا بما فيه الكفاية الظاهرة التي أمامنا. ومن المحتمل أن تكون بعض الحلقات المفقودة بين صلبان مدينة الزهراء وصلبان الأبراج الأرغنية متمثلة في السيراميك "الاستمبا" **Es-tampillada**، وقد عثر على أجزاء من هذا السيراميك وعليها صلبان ذات زوايا متعددة في قلعة بنى حمود، كما أن الجنرال ل. بيليه **L. Beylie**، شهد في نوافذ المئذنة الحمادية مشربيات مكونة من قوالب الآجر وعليها طلاء (المينا) وترسم صلبانا ذات أربعة أذرع،وهي أنماط يمكن مشاهدتها في برج سان أندرس د قلعة أيوب، وفي كوليخـياتا دي سانتا ماريا في المدينة نفسها (قلعة أيوب) **Calatayud (652)**.

وتتسم زخرفة هذه الصلبان بوجود نموذج مثير وأقصد هنا الواجهة الصغيرة لصحن المدخل إلى الجعفرية حيث يتكرر الشكل رقم **33** المكون من النرد أو المربعات الصغيرة المقطوعة بهذه الطريقة وهو شكل رأيناه في مدينة الزهراء [نمط **55** التابلوه الخامس- الفصل الأول] أو في زخرفة الفسيفساء الكائنة في القبة التي تسبق المحراب في المسجد الجامع بقرطبة وقد استخدمت التقنية القديمة في الفسيفساء بالنسبة للأمثلة المذكورة.

غير أن الأمر الطبيعي هو التوصل إلى شكل الصليب من خلال تقريب مداميك الآجر المقطوع بطريقة ملائمة وهذا ما نراه في الشكل **34** بسانتا ماريا، قلعة أيوب، والشكل **35** في برج سان أندرس بقلعة أيوب، والشكل **36** وقبو المذبح في "سيو" بسرقسطة و**37** في سانت ماريا بقلعة أيوب، و**38** في داروكا.

وطبقا للحواشي التي أوردها جومث دي مورينو فقد اشترك الفنانون الأشبيليون خلال العقود الأخيرة للقرن الرابع عشر- في الزخرفة الخارجية لمصلى سان ميجل دي لاسيو في سرقسطة حيث تم دمج تكفيت مجموعة من الوحدات الزخرفية الهندسية من السيراميك المزجج مثل المثمنات الصغيرة المرتبطة ببعضها بمربعات، وفي داخلها نرى خطوطا أفقية وأخرى رأسية، وهذه موضوعات تتكرر كثيرا في السيراميك الأشبيلي وفي بعض الأعمال الأندلسية والقشتالية التي أشرف فنانون أشبيليون على بنائها [انظر شكل رقم **96b** -التابلوه التاسع - الفصل الأول]، كما أن الشكل المكون من مثلثات ذات ألوان مختلفة (الأبيض والأخضر) هو أشبيلي، غير أن الملمح المتميز هو شريط الشرافات الصغيرة التي تتوج المجموعة الزخرفية في لاسيو، والشرافات الحادة الأطراف والمطعمة بمثلثات السيراميك،ومن المؤكد أن الذي استطاع أن يقوم بعمل هذه الشرافات هو فنان أندلسي، فهذه المدينة قد عرفت الشرافات الخلافية المسننة، وهذا ما يبرهن عليه صحن شجر البرتقال **P. de los Naranjos**، وكذلك بعض المنشآت الأخرى التي تمت في عهد الموحدين أو كان فيها تأثير منهم، إذ أن المدجنين كانوا يستخدمونها كإطار للوزرات المزججة مثل وزرات القصر، وعندما أجريت حفائر في مدينة الزهراء (المسجد الجامع) ظهرت شرافات ذات أنماط مختلفة وهي منسوبة إلى كل من حوائط المبنى والمنار والواجهات، وعندما كنت أقوم برسمها مستخدما منهجا هندسيا معقولا لاحظت أنه أمكن الوصول إلى الوحدة من خلال مخطط أو شبكة من المعينات أو المثلثات **(653)**، وهناك رسم يصف كيفية الوصول إلى هذه الشرافات في واحدة من التابلوهات التي تتضمنها مقدمة هذه الدراسة، وكما يرى في ذلك الشكل فإن المثلثات والمعينات توضع في الاعتبار من قبل الفنان الذي قام بتشييد "لاسيو" وذلك حتى يتمكن من توصيل قطع السيراميك الملونة باللونين الأخضر والأبيض.

وفيما يتعلق بالزخارف القائمة في "لاسيو" **La Seo** يجب أن ندون بعض الملاحظات إذ نرى أن إسهام الفنانين الأشبيليين في بنائها هو أمر لا يدحض غير أن المخطط

العام للمكان يتسم بالمحلية أي أنه يجب التمييز بين المخطط الفني الأصلي والعمل الذي تم فوق الحوائط، وأتصور أن الجزء الأول هو من عمل الفنانين المحليين أما التنفيذ فقد تم على أيدي الفنانين الأشبيلين والمحليين.

ومن المعتاد أن نشاهد مجموعة من الفنانين مِمّن ينتمون إلى مدارس مختلفة يتشاركون في عمل واحد في ديوان الفن الإسلامي في الأندلس، وقد بدأت هذه التجربة في مدينة الزهراء حيث شارك المتخصصون في المقربصات والفنانون البيزنطيون، وبعد ذلك نرى أمرا مشابها في المسجد الجامع بقرطبة وخاصة في التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني، فنجد المحراب والقبة المضلعة التي تسبقه وقد تم تكسيتها بالموزايك، وقد عمل في ذلك كل من الفنانين القرطبيين وفنانون في الفسيفساء قدموا من بيزنطة، وهذا ما تؤكده المصادر التاريخية العربية؛ وفي أشبيلية نفسها وأثناء حكم السيد بدرو اشترك الفنانون المدجنون الأشبيليون والطليطليون وفنانين قادمون من غرناطة في بناء القصر المدجن الذي أمر الملك القشتالي ببنائه في أراضي القصر الملكي بالمدينة **(654)**.

العقود والمسننات في العمارة الإسلامية والمدجنة في أرغن:

عثر في الجعفرية على كافة العقود الموروثة من عصر الخلافة القرطبية فهناك عقود الحدوة ذات المنحنى المرتفع وهناك العقود المفصصة، وهناك عقود الحدوة المدببة.

وقد بدأ العقد المدبب والمحاط بآخر له سبعة فصوص أو أكثر، وبذلك نضع حجر الأساس كما يسمى بالعقد المسنن الذي حظي بتقدير واسع في العمارة خلال عصر الموحدين والناصرين كما ظهرت عقود شبيهة ولكن كانت ذات وظيفة زخرفية في قلعة بني حماد.

غير أن الإبداع الرائع تركز حول العقود المختلطة الخطوط: وهي تلك العقود التي تتكون من خطوط منحنية وأخرى مستقيمة [الأشكال **4,3,2**] ويمكن العثور على عقود سابقة أو معاصرة شبيهة بعقود الجعفرية في قلعة بنى حماد فقط **(655)** [شكلا **6**، **7**]، وقد قام دي بيليه **Beylie** برسم هذه المباني الحمادية وفيها كوة مخططها شبيه بهذه الأشكال الأخيرة.

ومن البديهي أن مرور الزمن جعل هذه العقود المختلطة الخطوط في الجعفرية بمثابة الأساس الذي انبثقت منه عقود مماثلة خلال عصري المرابطين والموحدين وانتهى الأمر بتلك العقود لتتداخل مع بعضها البعض وتكون معينات **Losanges**، وبالتالي تم اللجوء إلى نظام التراكب الروماني أو القوطي حيث استخدمه الفنانون في عصر الخلافة عندما كانوا يشيدون عقودهم، وفي هذا المقام يبرز أمامنا الشكلان **9**، **10** حيث يتكرران تقريبا في كافة الأبراج الأرغنية المدجنة، وهي عقود ينظر إليها على أنها عقود مستوردة من أشبيلية، وهذا منطقي فالشبه كبير بينها وبين العقود الزخرفية في مساجد الموحدين والآثار المدجنة في أشبيلية.

غير أن هذه النظرية الأشبيلية محط انتقاد وخاصة إذا ما تأملنا الشكل **8** الذي يتضمن عقودا في برج سانتو دومنجو في داروكا، وهنا نجد أن العقود التوأم السفلى تشبه العقود المختلطة الخطوط في الجعفرية بدرجة أكبر من العقود الخاصة بعصر الموحدين في أشبيلية، وهذا يقودنا إلى طرح الافتراض الذي يتناول القضية من منظور محلي أي إمكانية وجود العقود المدجنة [رقم **9**، **10**] في الجعفرية في هذه الآونة.

وتكتسب وجهة النظر هذه شيئا من الأهمية عندما نعمل على شرح الشكل **12a** والمأخوذ من كنيسة سان خوان في داروكا إنه عبارة نافذة نصف أسطوانية يعلوها عقد مكون من سبعة فصوص، ومن الصعب التأكيد بأن هذه النافذة هي نتيجة تأثير مدجن من أشبيلية أو طليطلة وهما المدينتان اللتان اعتدنا على أنه نرى فيهما هذه العقود ذات الخطوط المزدوجة، فقد عرفنا قبل ذلك وجود العقد المفصص فوق آخر مدبب في الجعفرية.

نشاهد الشكل **12b** في العمارة ذات الطابع الروماني الآرغني بشئ من التكرار، وقد أخذنا هذا الشكل من قبو المذبح الخاص بسان ميجل في داروكا، ونرى هنا حوامل بها أشكال مفصصة، وهي تذكرنا ببعض تفاصيل العمارة في عصر الخلافة القرطبية كما أنها ظهرت طبقا لمعلومات متوفرة لدى- في أرجل النوافذ والأبواب في الجعفرية **(656)**، وتكثر هذه الأخيرة في العمارة في القشتالتين وقد تعرضت لبعض التعديل والتغيير.

وعندما يحاول الفن المدجن في أرغن حل مشكلة العقود والأفاريز الخاصة بالأبراج والواجهات باستخدام قوالب الآجر فإنه يبتكر هذه الزخارف من خلال تقريب بعض

المداميك، وفي هذه الحالة نجد أن الفنان يبدع من الآجر هياكل رغم أنه يضع في اعتباره أن نقطة انطلاقه هي النماذج الحجرية.

ولقد استطاعت العمارة المدجنة القائمة على استخدام الآجر التوصل إلى حلول مبتكرة ومع ذلك فبين الحين والآخر يظهر ذلك التأثر بالقديم الذي يجب أن تتناوله الدراسات الأثرية بالكثير من الحذر والاحترام فمن خلال هذه التأثيرات نجد أحيانا حلولا لمشاكل معقدة، ففي واجهة كنيسة مورات دي خيلوكا **Morata de Jiluca** نعود لنرى نفس ما وجدناه في عقود سانتو دمنجو في داروكا، وهو عبارة عن إفريز من العقود الزخرفية الصغيرة التي يوجد بها فهي في جزئها العلوي، كما نجد زاويتين مستقيمتين في الأجناب وشبه أسطوانيتين "برذعتين" **Salmeres**، وهو عقد محلي له مذاق إسلامي واضح، وهذه الحالة قد تم نقلها إلى تكوينات معقدة حيث نراه في الزخرفة الحائطية ذات الحزوز في كنيسة ثيربيرادي لاكانيادا وكذلك في مصلى تابع لدير "كانونيساس دل سانتو سيبولكرو" في سرقسطة والوحدة الزخرفية التي تتكرر في الحالتين هي الوحدة الخاصة بالمفتاح والزاويتين المستقيمتين وشبه الدائرتين الخاصتين بالمسننات، كما نعثر في ذلك المصلى على تقليد للعمارة في القرن الحادي عشر في سرقسطة، وفي أركان الحجرة تم وضع أربعة أعمدة وتيجانها وكلها من الجص، وتعتبر التيجان تقليدا لما هو قائم في الجعفرية.

هناك نموذج زخرفي آخر يجب أن نربطه بالجعفرية أو الآثار الإسلامية في سرقسطة خلال القرن الحادي عشر والتي زالت من الوجود، ألا وهو تداخل العقود نصف الدائرة والعقود ذات الحدوة، وهذا ما نراه شائعا في الأبراج المدجنة، والشكل **1** مأخوذ من الجعفرية وهو الآن في واجهة القصر كما تظهر عقود متداخلة منبثقة من العمارة في عصر الخلافة القرطبية ومن طليطلة: مثل المسجد الجامع بقرطبة ومسجد كريستو دي لوث (الباب المردوم)، ومن السهولة بمكان أن نرى وجود عادة تداخل العقود في العمارة المدجنة الأرغنية واستمرارها في آثار إسلامية محلية على شاكلة الجعفرية، غير أن هذه العادة لم تظهر بوضوح في باقي الأقاليم في شبه جزيرة أيبيريا.

والعقود المسننة هي واحدة من الإبداعات الرائعة في الفن الإسلامي في الأندلس، ويجب أن نرجع أصولها إلى الجعفرية على الأقل في هذا المرحلة، لكن الشئ الغريب هو أن ذلك النموذج لم يحظ بانتشار في الفن المدجن في أرغن.

لقد ولد هذا النوع من خلال تداخل عقدى الحدوة ونصف الدائرة، وقد جاء على هذا النحو إلى إسبانيا الإسلامية من الفن الروماني [شكل **1** لوحة م **104**] بمثابة خطوة هامة تقودنا إلى العقد المسنن، ويقدم لنا النمط **B** العلاقة القائمة بين مختلف أنواع العقود في الشكل السابق حيث هناك تبادل بين اثنتين من المسننات في كل عقد صغير من نصف دائرة: **1-1 - 2-1 - 1-2 - 1-1-1-**.. والنمط **D** مأخوذ من الجعفرية حيث يمكن أن نشهد تنويها بالعلاقة بين الوحدات، ثم جاء الفن في عصر الموحدين ليقدم لنا النمط **E** في وحداته الزخرفية حيث نجد تلك العلاقة **1-2-1-2-1-2-1**، أما النمط **F** فهو حالة خاصة وقد تم انتشاله من كوة في قلعة بنى حماد **(659)**، حيث نقرأ هذه العلاقة: **-2-1-1-1-2 1-1-1-2-1** إلا أن النمط **G** مستقل عن تلك الأنماط السابقة، وهو مأخوذ من العمارة التركية في شبه جزيرة الأناضول **(660)**، ومن البديهي أن هذا المسنن الأخير قد نشأ وانبثق من الفن في العصر الروماني المتأخر أو الفن البيزنطي دون أن تكون له صلة ممكنة بالمسنن الأسباني.

وتنبثق المسننات الناصرية جميعها من النمط **E** الخاص بالموحدين، ونستطيع أن نعثر على العديد من الأمثلة في قصر الحمراء- القرن الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر **(661)**، [انظر لوحة م **103**]، ولقد تولت غرناطة الناصرية وأشبيلية المدجنين تعميم كل أنواع العقود المسننة وانتقلت منها إلى العمارة المدجنة في طليطلة وفي الهضبة الشمالية.

الخلاصة:

رأينا في الجعفرية أنماطا لم نشهدها في الفن في عصر الخلافة القرطبية، ولما كانت هذه كثيرة في المنشآت الإسلامية في المشرق خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر يمكن القول بأنها منبثقة من الفن التركي، هناك جانب هام آخر في الجعفرية ألا وهو التشابه بين بعض موضوعاتها الزخرفية الهندسية وبين قلعة بنى حماد وهو تشابه يفتح الباب لبحث ودراسة القصر السرقسطي ودراسة الزخرفة الإسلامية خلال القرن الحادي عشر، ولما كانت الزخرفة في عصر الخلافة القرطبية تستوحي الفن الأموي ومنه سامرا، والمباني المشرقية الهامة خلال القرنين التاسع

والعاشر وبالتالي أدى إلى وجود نوع من التوحد والانسجام النسبي الذي يتسم به أي نشاط فني إسلامي خلال القرن العاشر، فإننا نجد أن القرن الحادي عشر- وعلى الأقل في المغرب الإسلامي- يقدم لنا أعراضا لهذا الانسجام تقوم على تعقيد الأشكال والهياكل الموروثة عن الخلافة وعن الفن القديم: إذ تتوافق كل من الجعفرية والفن التونسي، خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، وقلعة بني حماد في بعض الموضوعات الزخرفية، وفي هذا الإطار نفهم جيدا ما عليه مصلى بلانتينا في باليرمو، وكذلك بعض الآثار الأخرى في صقلية، كما يجب أن نعرف الدور الذي لعبه السيراميك المزجج والسيراميك "الأستامبا" وهي أشياء تسافر حاملة معها الملامح الفنية لمكان تصنيعها.

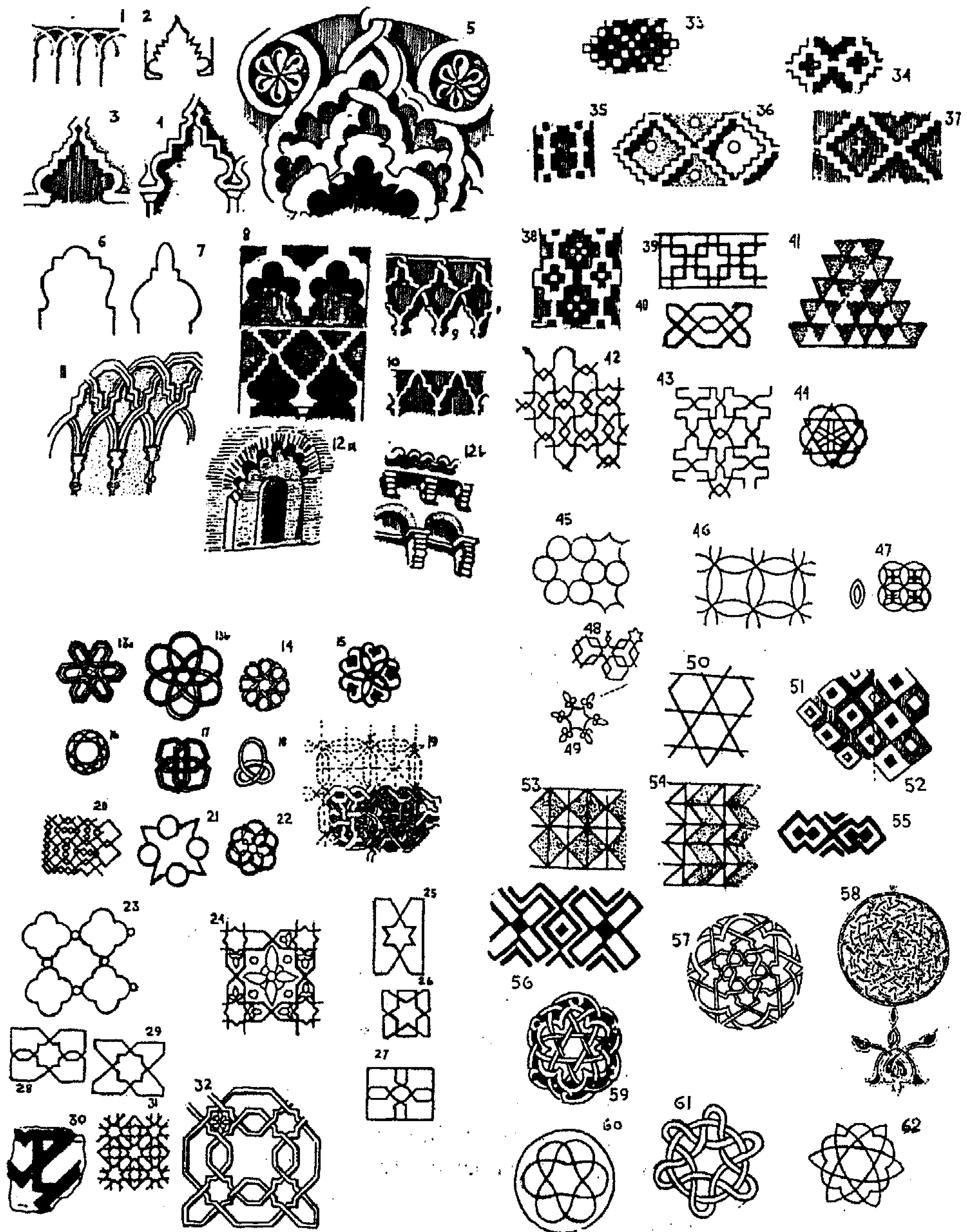
أما الصلبان ذات الأذرع المتعددة فهي من النقاط المثيرة للجدل، وفي هذا المقام نذكر أيضا موضوعا آخر وهو الخاص بالتشبيكات المستخدم فيها الآجر، وأرى أن كافة هذه الزخارف لها أصول إسبانية هي: قرطبة الخلافة رغم أن التقنية الخاصة بالآجر تثير البلبلة بشأن هذا التوجه الفني، ومن هنا أصبحت أحد موضوعات النقاش الخاصة بالعمارة التركية التي يستخدم فيها الآجر حيث نرى أن آثارها- تركيا- تقدم لنا وجوه شبه غريبة مع المدجنات الأرغنية وما هذا التشابه عندي إلا مجرد توافق نظرا للتوافق الذي عاش فيه الفن الإسلامي في مختلف الأقطار، إنهما لتوافق والتجريد اللذان يضربان بجذورهما في المصادر الكلاسيكية.

والشيء المحتمل أن الآجر كان مستخدما في القدم كعنصر أساسي في الزخارف الخارجية، فالأرضيات الخاصة بالأقدمين توضح لنا هذه الأنواع من الزخارف المستخدم فيها مواد صغيرة وكذا بلاطات مستطيلة ومربعات موضوعة بشكل أفقي، نجد هذه الزخرفة في مدينة الزهراء في الأرضيات والمسطحات الرأسية كما يفتتح مسجد الباب المردوم هذه الزخارف المستخدم فيها الآجر والموضوع على جانبه، وتقدم في ذلك على الزخارف الأخرى في عصر المرابطين والموحدين، وكذلك على خبرات أولية في قلعة بني حماد، وتلح الزخرفة في المسجد الطليطلي على موضوع الزخرفة المسننة المستخدم فيها الآجر، وهذا ما نجده في داخل المسجد الجامع بقرطبة.

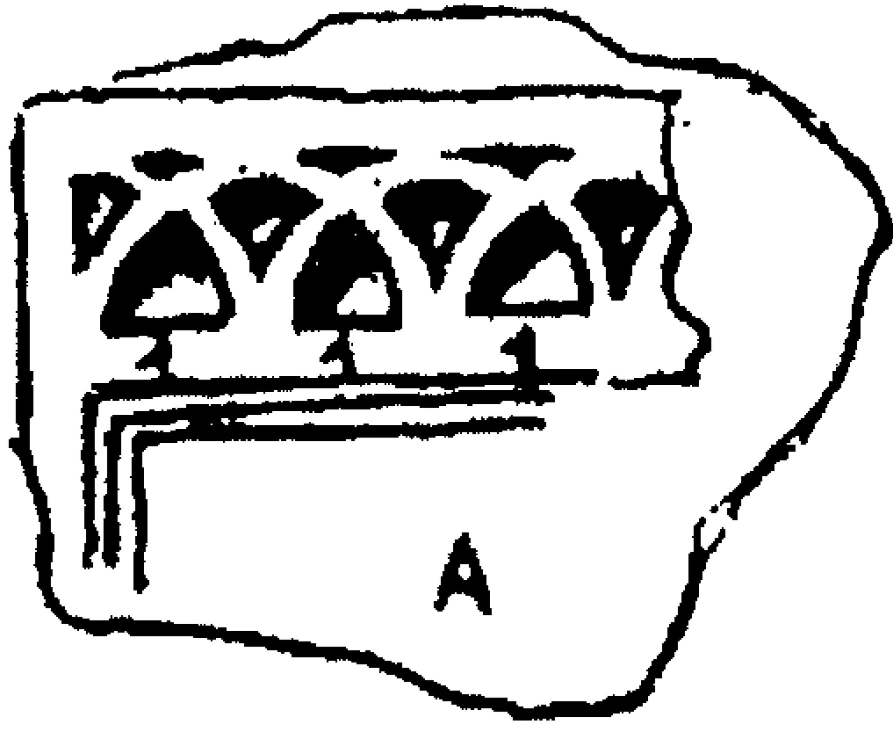
ويعني استخدام الآجر موضوعا على جانبه في العقود المفصصة في الجعفرية ومسجد كريستو دي لوث مستقبلا باهرا لهذه المادة حيث نجده يسود بعد ذلك في

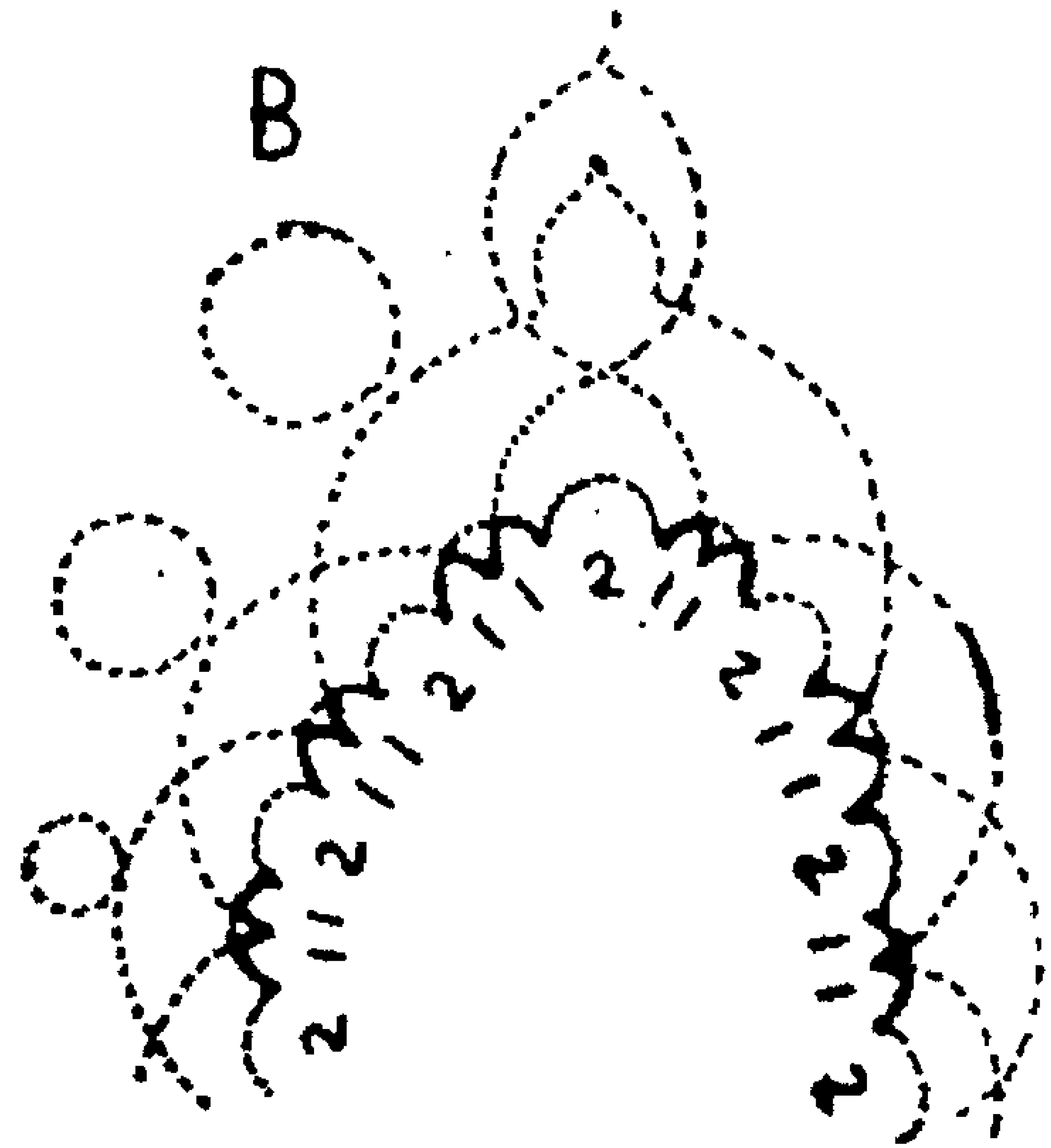
العمارة في عصر المرابطين والموحدين وفي الفن المدجن في طليطلة وأرغن، وإذا ما كانت الحجارة هي المادة المفضلة في قرطبة الخلافة فمن المنطقي أن تكون الموضوعات الزخرفية محددة من خلال تلك المادة وعندما فرض الآجر نفسه كمادة أصلية فإن المنطق أيضا يقول بتولي هذه المادة دور البطولة في الزخرفة وزد على ذلك ميزة إمكانية استخدامه في الواجهات الخارجية بإتقان وكثرة، هذه كانت سمات الآجر: رخص السعر والطواعية، كما أن الزخرفة الخارجية للآثار الإسلامية والمدجنة في المغرب ليست متأثرة بالفن في المشرق والمبني بالآجر بل إنها نتيجة حتمية لطبيعة هذه المادة، وفي هذا المقام نجد أن المشرق والمغرب قد التقيا في العمارة باستخدام الآجر نظرا لطواعيته وكذلك شيوع حجم كتله، ومن البديهي أن الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط تنسجم بشكل واضح، عن تلك المنحنية الخطوط، مع تقنيات الآجر، وهنا يلتقي المشرق والمغرب أيضا ويقدمان وحدات زخرفية متماثلة، ولقد تم البحث عن النماذج في الفن القديم والفن البيزنطي وهي نماذج لم تزل أبدا من المسارح الفنية الإسلامية.

وعندما نركز على الآثار المدجنة في أرغن فإن التساؤل الكبير حول الزخارف الخارجية لها هو: هل العقود والصلبان ذات الأذرع المتعددة، والقائمة في الأبراج والواجهات وكذلك التأثيرات القديمة، تقوم بتخليد الموضوعات الخلافية خلال القرن الحادي عشر على أساس أنه استمر العمل بتقنية محددة من خلال الآجر - تقريب المداميك - كانت معروفة في الجعفرية؟ وفي هذه الحالة يمكن القول بما أشار به تيراس **Terrasse** عندما تحدث عن الخشب المدجن القديم في طليطلة قائلا بأنه نظرا لاستمرار التقنيات القديمة استمرت معها الموضوعات الموروثة من عصر الخلافة والفن في عصر ملوك الطوائف، وعلينا أن نعترف من جانب آخر أن تقنية الآجر قد ازدهرت بشكل واضح في المدجنات الأرغنية - على افتراض أنها مكتشفة ومستخدمة خلال القرنين العاشر والحادي عشر- وهي تقنية تشمل كافة الزخارف الهندسية، ولهذا فإن المدجنين قد أفادوا بزخارف من كل صوب وحدب دون التفرقة بين العصور والاتجاهات وهي تقنيات كانت شديدة القرب منهم، وفي هذا المقام يمكن أن نقول بأن الصلبان ذات الأذرع المتعددة أو الزوايا مأخوذة من الفن الإسلامي في سرقسطة، ويمكن أن نقول نفس الشيء بشأن العقود المختلطة الخطوط والمتداخلة غير أن الشك في أن هذه الأخيرة قد جاء من أشبيلية الموحدين لا يزول أبدا.

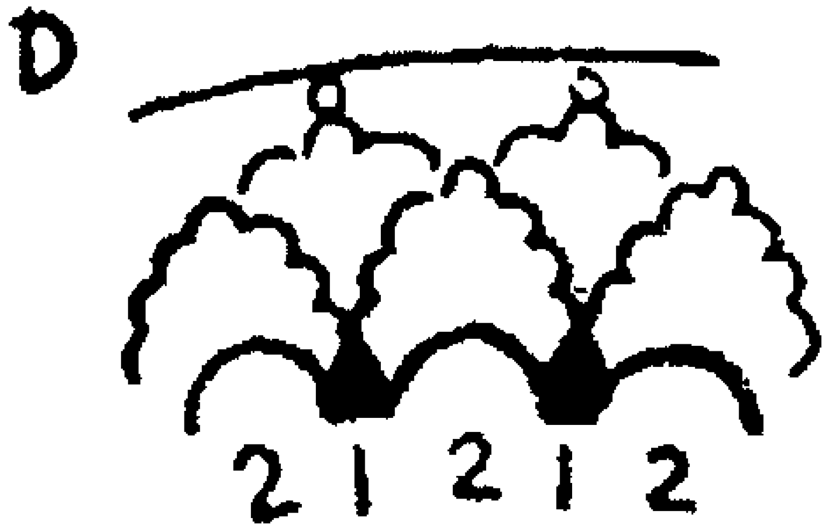


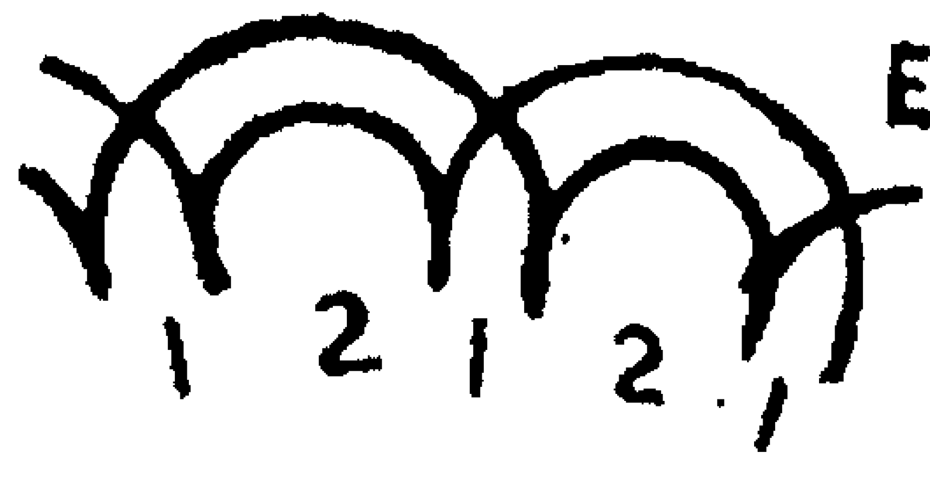
لوحة رقم 104 الزخرفة في أرغن







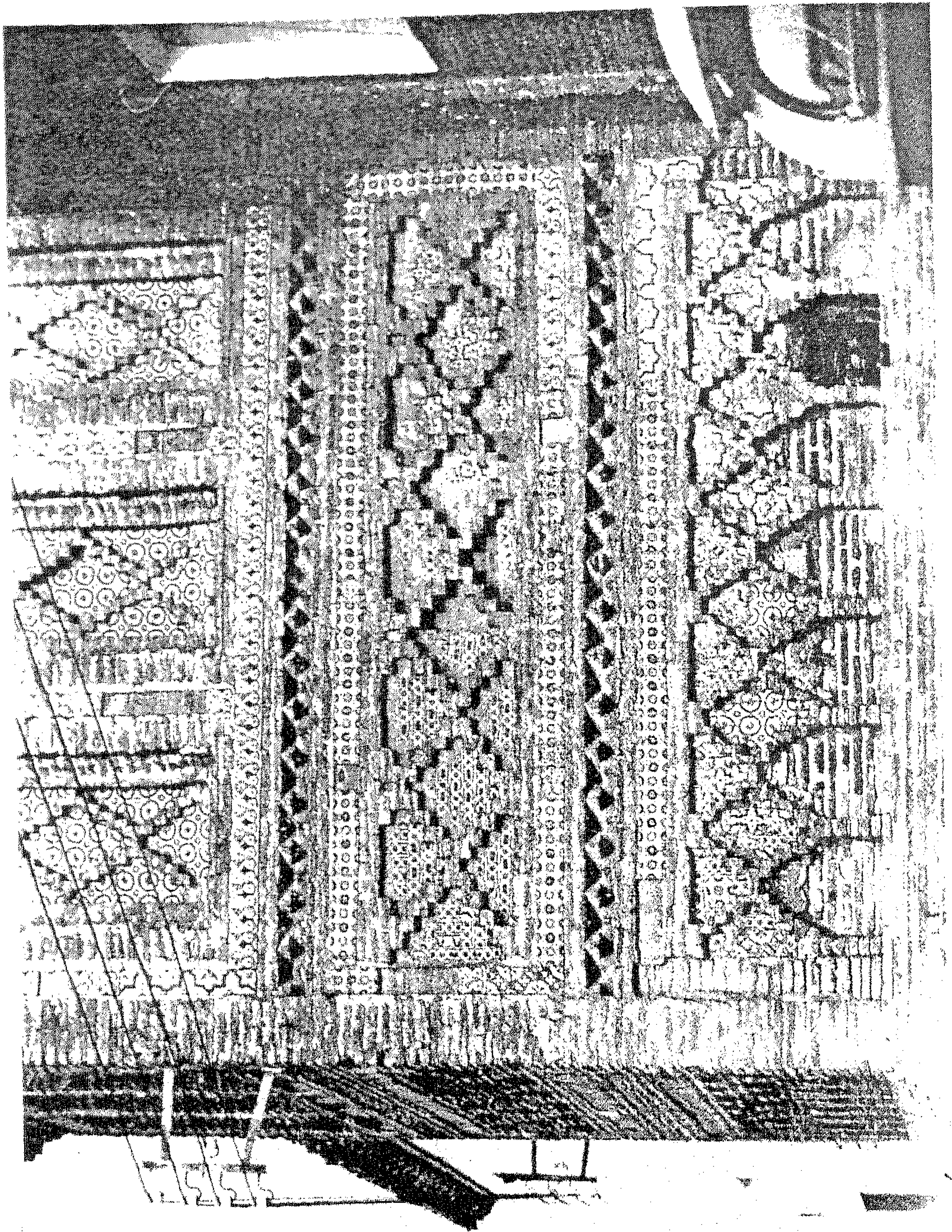








لوحة رقم 105 المسننات الإسلامية – الأصول والتطور



لوحة رقم 13 برج أوتيبو تفاصيل من الجزء السفلي

يعتبر إقليم أرغن أكثر الأقاليم غنى بالأبراج المدجنة حيث تضافر كل من الآجر والسيراميك المزجج وأخرجا لنا أشكالاً جميلة ، وهذه عادة ترجع إلى الأبراج الأندلسية في الشمال الأفريقي خلال عصر الموحدين، وقد انتشر ذلك في كل من محافظتي سرقسطة وترويل ومن المحتمل أن يكون القرن الخامس عشر أو العقود الأولى من التالي هو تاريخ ميلاد برج كنيسة سانتا ماريا دي أوتيبو، والسيراميك الذي نجده مصدره بلدة مويل.

وإذا ما تركنا ذلك الإقليم فمن النادر أن نجد مثل هذه الأبراج الرائعة، ومع هذا فعندما نقوم بزيارة لمقر الإقامة في دير جماعة " خيرونيموس" دي جواد الوبي يسترعى انتباهنا المحراب المشيد من الآجر والكائن وسط الصحن، إذ نجد السيراميك المزجج ذا الأصول الأشبيلية في تبادل مع الآجر ويقدم لنا لوحة تذكرنا بجوانب محددة للغاية للعمارة الملونة في هذا الإقليم.

الفصل الحادي والعشرون

المعبد اليهودي :سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة

La Sinagoga de Santa Maria La Blanca de Toledo

يضم هذا الأثر الفريد زخارف هندسية بلغت من الجمال والأصالة شأوا بعيدا في الفن الإسلامي ويعود بناء المعبد إلى منتصف القرن الثالث عشر وهي الفترة اللاحقة مباشرة على مرحلة أعمال الجص في دير لاس أو يلجاس في برغش **(622)**، كما أن مضمون الزخارف وتوزيعها يتوافق مع الجماليات التي عليها المنشآت في عهدي المرابطين والموحدين ويتمتع المعبد بتوازن البساطة التي تساعد على إبراز الجمال العام في الداخل، نجد الزخارف الهندسية موزعة في أفاريز علوية فوق البلاطة الرئيسية وكذلك في الأسطوانات التي تشغل منتصف جوانب العقود السفلي.

وإذا ما نظرنا إلى التخطيط المعماري لهذا المعبد نجد أنه تعبير بديع عن العمارة المحلية. وقد اختصرت فيه مساجد من خمس بلاطات **(663)**، غير أننا لا نقدم فيه إيحاءات الفن الإسلامي خلال عصري المرابطين والموحدين وفيما يتعلق بعقوده فهي عقود حدوية كما ترى العقود الزخرفية العليا علي شكلين، فنجدها أحيانا ذات خمسة فصوص وأخرى مختلطة الخطوط وكأنها بذلك تريد استلهام العقود المختلطة الخطوط القائمة في واجهة دار العبادة القديمة سان اندرس التي ترجع إلى الفن المدجن (القرن الثاني عشر) **(664)**، ويرى مثل تلك العقود في الجعفرية وفي الآثار الخاصة بعصر المرابطين، كما يظهر تأثير الفن الكلاسيكي في أعمال الخشب والتي تظهر في صورة براطيم السقف، وهذا الأخير جمالوني بسيط ذو جانبين ومنطقة ربط، كما يخلو من أية زخارف، ويعتبر أول نماذج ذلك النوع من الأسقف في المدينة التي ترجع إلى عصر الموحدين.

أما الأعمدة المثمنة فهي تتسم بالأصالة وهي ذات أصول قوطية طبقا لتورس بالباس، بما في ذلك تيجانها المصنوعة من الجص، وهي من الإبداعات الأصلية في هذا المعبد، وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى المكان الذي اتخذته الأسطوانات الحاملة للزخارف الهندسية في طبلة العقود وكأنها بذلك تشير إلى أنها منبثقة عن المباني الإسلامية في المشرق، غير أن هذا الإيحاء يتواري في الخلف أو يكاد يمضي بتأثير فن الخلافة القرطبي الذي ظل حيا في المدينة خلال عصر ملوك الطوائف كان اتجاه الفن في عصر الخلافة القرطبية منذ إنشاء مدينة الزهراء هو زخرفة أركان العقود باستخدام لفائف **Roleos** ذات أحجام وأنماط مختلفة: إذ توجد وحدة زخرفية في الوسط تتسم بكبر حجمها وتنبثق منها وحدتان صغيرتان أو أكثر في كلا الاتجاهين أما الوحدة الزخرفية المركزية: فنجد فيها موضوعات شبه أسطوانية نباتية أو هندسية، وأحيانا ما نرى إشارة مميزة (ترس) وهذه الوحدة هي في حد ذاتها وحدة زخرفية مستقلة، ويمكن أن نستخدم هذا المنظور لنطبقه على الأعمال التالية: أركان العقود في المسجد الجامع بالزهراء **(665)**، وكذلك تلك الأركان التي تم تغييرها في الصالون الكبير بهذه المدينة **(666)**، وكذلك ركنا العقد الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر والموجود في منزل كائن بميدان **Plazuela delSeco** في طليطلة **(667)**، وما هو قائم في معبد سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستو والصالون المجاور لصالون السفراء بقصر أشبيلية والصالة التي عمل فيها فنانون مدجنون طليطليون **(668)**، وكذلك في صالة العدل في صحن الأسود في الحمراء **(669)** .

والشيء الذي يتميز به معبد سانتا ماريا لابلانكا في هذا المقام هو أن الأسطوانات الجصية التي به لها شخصيتها الكاملة وخاصة عندما نلاحظ أن الزخارف النباتية المحيطة يتم اختصارها إلى أدنى تعبير لها، كما أن الأسطوانة تضم في داخلها زخارف هندسية غاية في الجمال غير معهودة من قبل في معظم أنماطها، نحن إذن نتأمل وحدات زخرفية غير عادية ولدتها خبرات سابقة نبتت في شبه جزيرة أيبيريا خلال عصر الخلافة وعصري المرابطين والموحدين.

ويعتبر الأفريز العلوي للبلاطة الرئيسية [انظر الشكل **9** لوحة م **48** الفصل السابع] نسخة من الزخارف الهندسية التي تزين منبر الموحدين في جامع القرويين بفاس ومقصورة الكتبية، وفوق أركان العقود نجد إطاراً عرضه ضئيل وبه ميداليات ذات

أربعة أطراف وأربعة فصوص ترافقها مستطيلات خالية من أي زخرف، غير أن أطرافها تنتهي مثلما هو الحال في الميداليات، وقد سبق أن درسنا ذلك النمط في التابلوه الثالث عشر في الفصل الثاني [أشكال **98, 97, 95**]، وترجع أصول ذلك إلى سقف المسجد الجامع في قرطبة وإلى السقف المدهون في المسجد الجامع بالقيروان.

وتتركز الأهمية الرئيسية للمعبد اليهودي في طليطلة في أسطواناته الزخرفية [لوحة م **106**] ويمكن أن تصل التنويعات إلى ثلاث عشرة وحدة مختلفة تتكرر في اثنتين وأربعين اسطوانة، والشيء الطبيعي هو أن تتكرر الوحدة في الأركان المتواجهة في كل بلاطة وهذا هو الأسلوب الذي كان متبعا في مدينة الزهراء والذي ظل سائدا في منشآت هامة: معبد الترانستو وملحقاته، وقصر الحمراء.

والنظام الذي نتبعه في وصف تلك الأسطوانات هو البدء من اليسار إلى اليمين حسب التوزيع الذي نراه في اللوحة م. **106** كما أن الأشكال سوف نضع لها أرقامًا رومانية.

تتكون الأسطوانة الأولى من تشبيكة من ستة أطراف منحنية تربطها نجوم ذات أربعة أطراف وأخرى ذات ستة، ويمكن أن نرى نسخة معدلة منها في الزخارف الجصية في محراب دير جودا لوبي (انظر البند المخصص لدراسة هذا الأثر)، وعموما فهي تشبيكة زخرفية منبثقة من التشبيكة ذات الستة أطراف التي نجدها في مدينة الزهراء [الشكل **131a** الفصل الأول] وفي واحدة من تشبيكات نوافذ المسجد الجامع بقرطبة [شكل **149** التابلوه الخامس عشر - الفصل الأول].

أما الأسطوانة الثانية فهي رؤية للأنماط الموروثة من عصر الخلافة التي أشرنا إلها آنفا ولها علاقة بالأسطوانة الأولى، وتتسم الأسطوانة الخامسة بالجمال حيث نرى فيها التشبيكة الصغيرة المكونة من ستة أطراف، غير أنها في هذه المرة ذات خطوط مستقيمة، وترتبط ببعضها من خلال نجوم من أربعة أطراف، إنها تنويعة من الأسطوانة الأولى، ومن المحتمل أن يكون نفس النمط في ضلفة باب دير لاس أو يلجاس - برغش الذي يعود إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر [لوحة م. **88**].

نرى الأنماط السداسية في الأسطوانات السادسة والعاشرة والحادية عشرة والثانية عشر فقد أنشئت السادسة على أساس الجمع بين الوحدة القائمة في الأولى والشكل **2**

في لوحة م. **22** (انظر الفصل الخامس) وهذا الشكل الأخير تم ربطه بالفن التركي في عصوره الأولى.

ومن المهم أن نذكر النجمة ذات الستة أفرع والستة عقد على شكل شبه معين، فهي وحدة قد درسناها في الجعفرية وبالتالي فقد ظهرت في إسبانيا لأول مرة خلال القرن الحادي عشر، وبغض النظر عن أصالة التركيبة العامة للأسطوانة فإننا نركز على المهارة الفنية إذ نجد الفنان يفرغ ستة وحدات سداسية من أي زخرف بحيث تبقى النجمة ذات الستة أطراف مع معيناتها التي في المركز، محاطة بتلك الوحدات الخالية من أي زخرف، وتوجد تنويعات لتلك الوحدة في تشبيكات نوافذ ترجع إلى عصر الموحدين كائنة في صحن الجص في قصر أشبيلية **Patrio del yeso del Al cazar**، وكذلك تشبيكات النوافذ في صحن الوصيفات بنفس القصر وصحن الرياحين في الحمراء [اللوحتان **159, 35**] وتتكرر تلك الأسطوانة في الحادية عشرة، غير أن الأشكال السداسية الصغيرة الخالية من أي زخرف في السابقة، نجدها الآن وبها زخارف نباتية عبارة عن زهور ذات ست بتلات، وتتكرر الأسطوانة الحادية عشرة في تشبيكات النوافذ في دير لاس تريساس في إستجة وفي مشربيات بالمصلى الملكي في قرطبة.

وتعتبر الأسطوانة الثانية عشرة تنويعة من الحادية عشرة ويمكن أن نجدها في مشربيات في دير سانتا إيزابيل لاريال في طليطلة وصالون ميسا في هذه المدينة كما تتكرر في الزخارف الجصية الأشبيلية في كاسا دي أوليا وحصن مدينة بومار.

أما الأسطوانة العاشرة فهي تأخذ المخطط السداسي للأسطوانة الثانية وتضيف إليها دائرة في كل تشبيكة من ستة أطراف، ويذكرنا هذا التكوين بأسطوانة أخرى مشرقية مسدسة نعثر عليها في فارس **(670)**، وبذلك نرى مرة أخرى شاهدا على أن التشبيكة ذات الستة أطراف ترجع في تنويعاتها المختلفة إلى أصول مشرقية وبعد القرن العاشر نجدها وقد انتشرت بعض الشيء سواء في المشرق أو المغرب وأصبحت علامة خاصة في المناطق ذات الفن المدجن أشبيلية وطليطلة وسرقسطة.

هناك مجموعة من الأسطوانات (الثالثة والرابعة والسابعة والثامنة والتاسعة) وهي تلك التي تحتوي على تشبيكات من ثمانية أطراف فقد درسنا الثالثة والرابعة في التابلوه الثاني في الفصل الأول وفي لوحة م. **48** الفصل السابع، وأشرنا إلى العلاقة

القائمة بين كل هذه الأنماط وبعض تشبيكات النوافذ في المسجد الجامع بقرطبة.

يوجد في الأسطوانتين السابعة والثامنة نجوم من ثمانية أطراف وثمانية عقد على شكل شبه معينات وثمانية نجوم ذات أربعة أطراف، وكل هذه الوحدات توجد داخل نجمة كبرى مكونة من ثمانية أطراف ذات زوايا مستقيمة هناك شبه بين هذين التكوينين والأشكال **5,4,3,2,1** [لوحة م. **41**] (الفصل السابع) والشكل **3** [لوحة م. **56**].

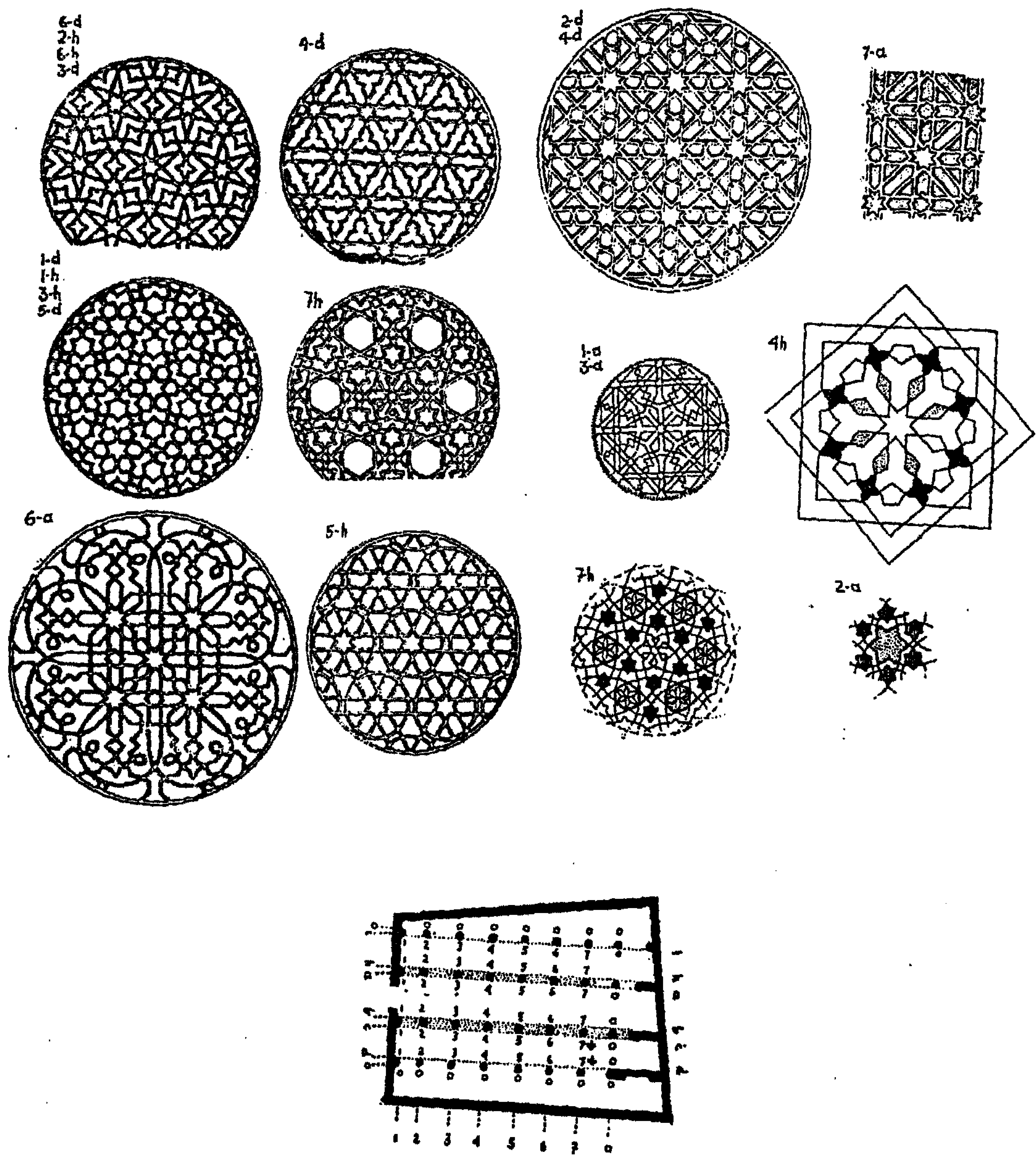
تتميز الأسطوانة التاسعة بجمال عظيم ويمكن أن نرى نمطها الأساسي في الأسطوانة الرابعة غير أنه أضيفت إليه عقد ونجوم ذات أربعة أطراف وميدالية تضم ذلك مكونة من ثمانية فصوص، ويرتبط كل فص بالإطار العام للأسطوانة، هذه الأخْيِلَة التي تدعمها التقاليد يمكننا مقارنتها بما هو موجود في الوزرات المرسومة والكائنة في صحن الحريم وفي **Peinadors Bajo** في قصر الحمراء [انظر لوحات م. **99,98,97**].

بقيت أمامنا أسطوانة غير عادية تختلف عن السابقات وهي تلك التي توجد في البلاطة الرئيسية، هذه الوحدة عبارة عن نجمة كبيرة ذات ثمانية أطراف مستقيمة الزوايا وفي داخلها نجد تشبيكة مكونة من ستة عشر طرفًا، وتصل أطراف تلك التشبيكة من زوايا النجمة بحيث نجد في طرف واحد من أطراف هذه الأخيرة تشبيكة من ثمانية أطراف، وهذا نمط تكرر كثيرا في الحمراء كما شهدناه في اللوحات م. **73,72** (الفصل الحادي عشر)، والشيء الفريد الذي تتميز به هذه الأسطوانة التي توجد في المعبد هو أنها تسبق مثيلاتها التي نجدها في سقف صالون قمارش وفي قاعة الأختين بالحمراء بحوالي مائة عام، وهذا يجعلنا ننقل تاريخ بداية هذه الوحدة إلى القرن الثالث عشر، وهي وحدة انتقلت إلى طليطلة من غرناطة ففي هذه المدينة بلغت الانتشار والاستمرار.

والشيء الملفت للانتباه في الأسطوانات القائمة في سانتا ماريا لابلانكا هو المهارة في التوصل إلى التكوينات السداسية ذات التشبيكات المكونة من ستة أطراف، ولهذا تم التخلي عن المناهج التقليدية في العمل وحلت محلها مناهج تتمثل في تراكب أُطُر كبيرة تُحْدِث نجومًا مكونة من ستة أطراف أو ثلاثة عند تقاطعها، وهذا ما يجعل الوحدات الزخرفية ذات مذاق لطيف: مثل الأسطوانة الأولى والسادسة والحادية عشرة والثانية عشرة، وفي حالة الأسطوانة الخامسة فقد تراكبت ميداليات ذات ستة فصوص وهذه تقنية مطبقة على الميداليات ذات الثمانية والكائنة في الوزرات المرسومة في قصر الحمراء

[انظر لوحة م. **98**] كما أن التوصل إلى تكوينات هندسية عن طريق الجمع بين الدوائر الكبرى لا تعثر له على أثر في الفن القديم، إلا أنهم في عصر الخلافة استطاعوا من خلاله إنشاء وحدات زخرفية سواء في الخلافة الأموية في دمشق أو قرطبة [انظر الأشكال **130,131,130a** في التابلوه الثالث عشر ـ الفصل الثاني] كما أن درجة التعقيد التي أصبحت عليها الأسطوانات الطليطلية المذكورة تسبق الإنجازات السابقة عليها ويقدم لنا برجوان **Baurgoin** في كتابه "عناصر الفن العربي" تشبيكة نافذة مأخوذة من المارستان القديم في دمشق (القرن الرابع عشر) وهي وحدة مماثلة عمليا للأسطوانة الأولى في المعبد اليهودي، ولقد أشرنا إلى الوحدة المشرقية عندما كنا ندرس تكوين ضلفة الباب الخاص بدير لاس أويلجاس برغش والتي ترجع إلى القرن الحادي عشر هذه الوحدة المشرقية ترجع إلى القرن الرابع عشر طبقا للبراهين التي ساقها بعض المؤلفين وكذلك الأمر بالنسبة لوحدات أخرى مشابهة وقد أشار دافين **P. d'Avennes** إلى وجودها في بعض الآثار المصرية، كما أن تصدير الأنماط الهندسية والزخرفية الأسبانية إلى أراضي المشرق كان أمرا ثابتا يمكننا أن نتابعه عن قرب في الآثار المصرية والدمشقية التي ترجع إلى الفترة بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر **(671)**، وهذه الرؤية تعتبر مؤقتة إلى أن يتم اكتشاف أنماط مشرقية مثل التي توجد في الأسطوانة الأولى التابعة للمعبد اليهودي بحيث تكون لها أسبقية تاريخية.

هناك مسألة أخرى وهي فيما إذا كانت الزخرفة الهندسية في الأسطوانات منبثقة بشكل مباشر، مثلها في ذلك مثل الأفاريز، عن المدارس الفنية الأندلسية المعاصرة، فالأمر هو أننا نلاحظ توازيا وتشابها بين الزخرفة الهندسية في المعبد اليهودي وبعض الآثار الغرناطية والأشبيلية ذات التأثير الموحدي، وأرى أن أسطوانات ذلك المعبد قد نشأت في مرحلة انتقالية بين الفن في عصر الموحدين وظهور المدرسة الناصرية، فالطليطليون لم ينسوا التقاليد المحلية غير أنهم نهلوا من الأنماط والحلول الزخرفية التي كانت سائدة في غرناطة وأشبيلية فهما المدينتان اللتان تحتفظان بالتقاليد الفنية للمرابطين والموحدين، والتي على أساسها سيولد الفن الناصري، أما تلك الملامح المشرقية التي نراها في الأسطوانات الطليطلية بالمعبد المذكور فيجب أن نربطها بفترة من المرحلة غير المدروسة جيدا في مرحلة الانتقال في الأندلس.



لوحة رقم 106 معبد سانتاماريا لابلانكا- طليطلة- الزخارف الهندسية والمسقط الأفقي.

الفصل الثاني والعشرون

معبد الترانستو في طليطلة

La Sinagoga de El Transito de Toledo

إذا ما كان معبد سانتا ماريا لابلانكا يتسم بتفرده الفن خلال القرن الثالث عشر وذلك بفضل جمال تشبيكاته، فإن معبد الترانستو الذي شيد بعد ذلك بقرن من الزمان - في عهد الملك بدرو الأول القاسي - يتسم المعبد بأصالته من المنظور الزخرفي حيث نرى فيه الكثير من الزخراف النباتية التي تستلهم الفن القوطي **(672)**.

وفيما يتعلق بالزخارف الهندسية نجدها مبعثرة على الحوائط والمشربيات، نرى على المنصة التي ترجع إلى الفن المدجن ميداليات ذات فصوص متعددة في تبادل مع مستطيلات ملساء أما أطرافها فهي مفصصة مثلما هو الحال في معبد سانتا ماريا لابلانكا، وفي حائط الواجهة **testero** الحائط السائد القائم في الوسط-نجد معينا **Lo-sange** ذا تأثير موحدي وله علاقة قوية بنفس الوحدة الكائنة في الواجهة الحجرية في القصور المدجنة في توردسياس، [انظر الشكل **B-2** -التابلوه الثاني- الفصل الثاني]، وفوق بوائك الحوائط الأربعة نجد أسطوانات صغيرة جميلة في تلاحم مع زخارف نباتية إسلامية وقوطية سيرا في هذا على القواعد المتبعة في سانتا ماريا لابلانكا. تتضمن الأسطوانات موضوعات زخرفية هندسية شائعة خلال عصر الموحدين وفي الفن الناصري: مثل تشبيكات منحنية الخطوط مكونة من ثمانية واثني عشر طرفا في إطار ميداليات من ثمانية أو اثنى عشر فصا **(673)**، (انظر صورة الأسطوانات في المقدمة).

وتكتسب الزخرفة الهندسية أهمية أكبر في تشبيكات نوافذ عقود الحدوة المدببة، ونراها تسعة في بعض التكوينات وهي تلك التي يشار إليها بالحروف التالية عند النظر إلى مخطط المعبد **A, B, C, D, E, H, I, J, K**، أما الحوائط التي توجد بها تلك

التشبيكات فتحمل أرقاما رومانية: هناك حوائط الضلعين الأول والثاني، وحائط الواجهة الثالث، وحائط الحوامل الرابع، كما أننا أضفنا بندا آخر هو الرابع ليشمل النوافذ السفلي لحائط الحوامل.

يوجد بالحائطين الأول والثاني **19** نافذة في كل واحد وكلها مرقمة في مخطط المعبد، وتوجد تشبيكات في النوافذ أرقام **17,15,13,11,9,7,3** وتلك التي تبدأ من الحوامل إلى حائط الواجهة موزعة النحو التالي: **A، B، C، D، E، H، B، I**، أما باقي النوافذ فهي مسدودة.

وفي الحائط الثالث نجد ثمانية نوافذ وهي التي تحمل الأرقام في الرسم المذكور ويوجد في النوافذ الرئيسية **4** ، **5** تشبيكات **E، E** أما الباقية فهي مسدودة.

وبالنسبة للحائط الرابع فنجد أربعة نوافذ عليا وكذلك ثمانية وهي التي تحمل أرقاما في رسم مخطط المعبد، يوجد في النوافذ **6,5,4,3** تشبيكات نوافذ: **A، J، J، A**. أما النوافذ الباقية فهي مسدودة، أما الحائط السفلي الرابع للواجهة فهناك ثلاث نوافذ مسننة وتشبيكات نوافذ تحمل الحروف التالية **C، K، C**.

وصف التكوينات الهندسية في المشربيات:

[اللوحتان 181,182]

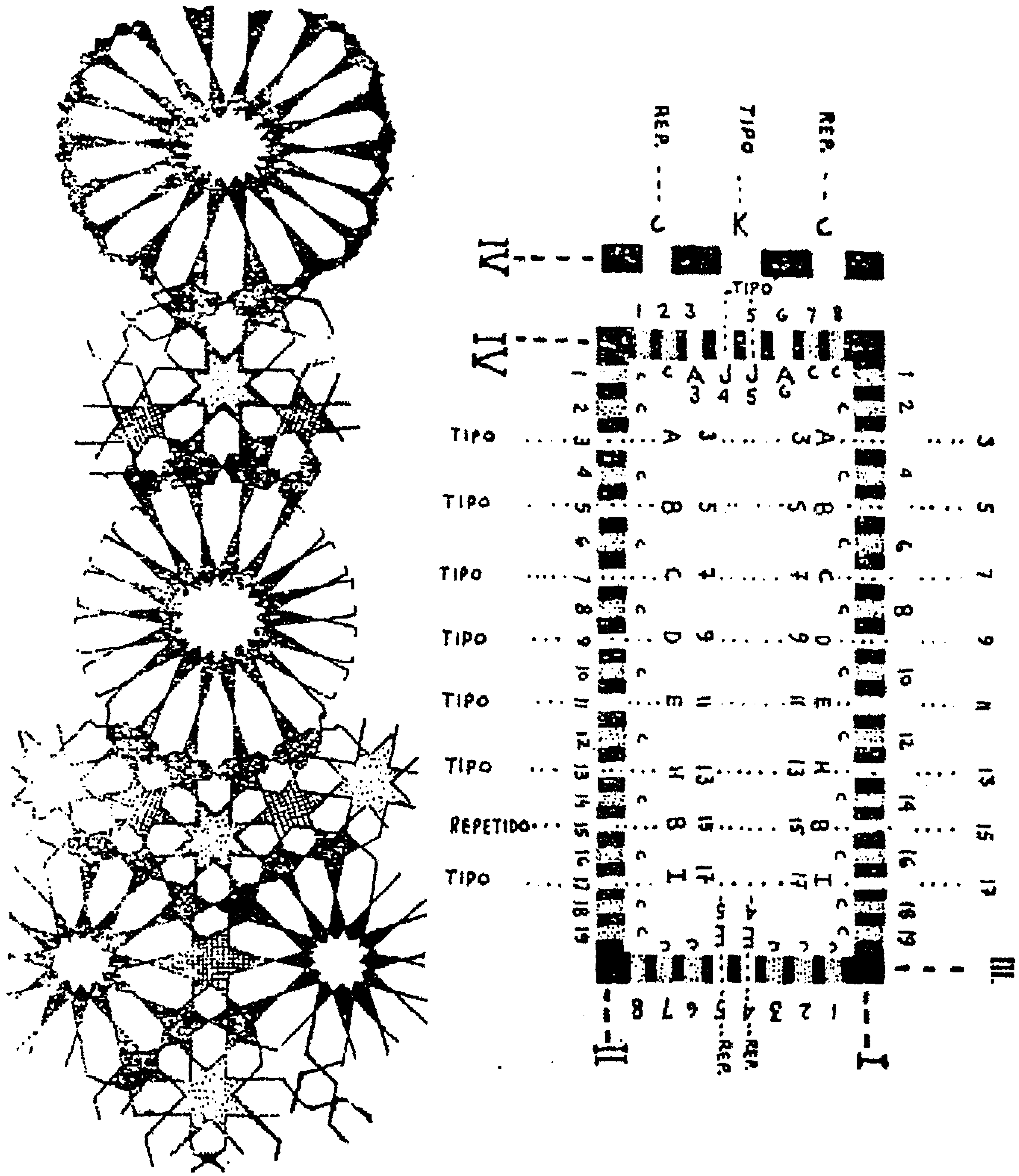
التشبيكة **A** :	انظر الشكل **A-7** منظر **86**	تشبيكات من عشرة أطراف
التشبيكة **B** :	انظر الشكل **19** منظر **65**	تشبيكات من ستة عشر طرفا
التشبيكة **C** :	انظر الشكل **1** منظر **85**	تشبيكات من عشرة أطراف
التشبيكة **D** :	انظر الشكل **14d** منظر **43**	تشبيكات من ثمانية أطراف
التشبيكة **E** :	انظر الشكل **9** منظر **29**	تشبيكات من اثني عشر طرفا
التشبيكة **H** :		تشبيكات مكونة من ستة عشر
التشبيكة **J** :	انظر الشكل **4** لوحة م. **69**	تشبيكات من اثنى عشر ومحاطة بستة من تسعة.

تشبيكة النافذة **J**: هي تشبيكة أصيلة بها ثمانية عشر طرفا ومحاطة بتسعة تشبيكات من ثمانية أطراف ومجتمعة مع تشبيكات أخرى ذات اثنى عشر طرفًا [شكل في لوحة م. **107**] ونعثر على هذا النمط في أسطوانات صغيرة من الجص محفوظة في متحف الآثار في قرطبة: كاسا دي لوس بايث (القرن السادس عشر).

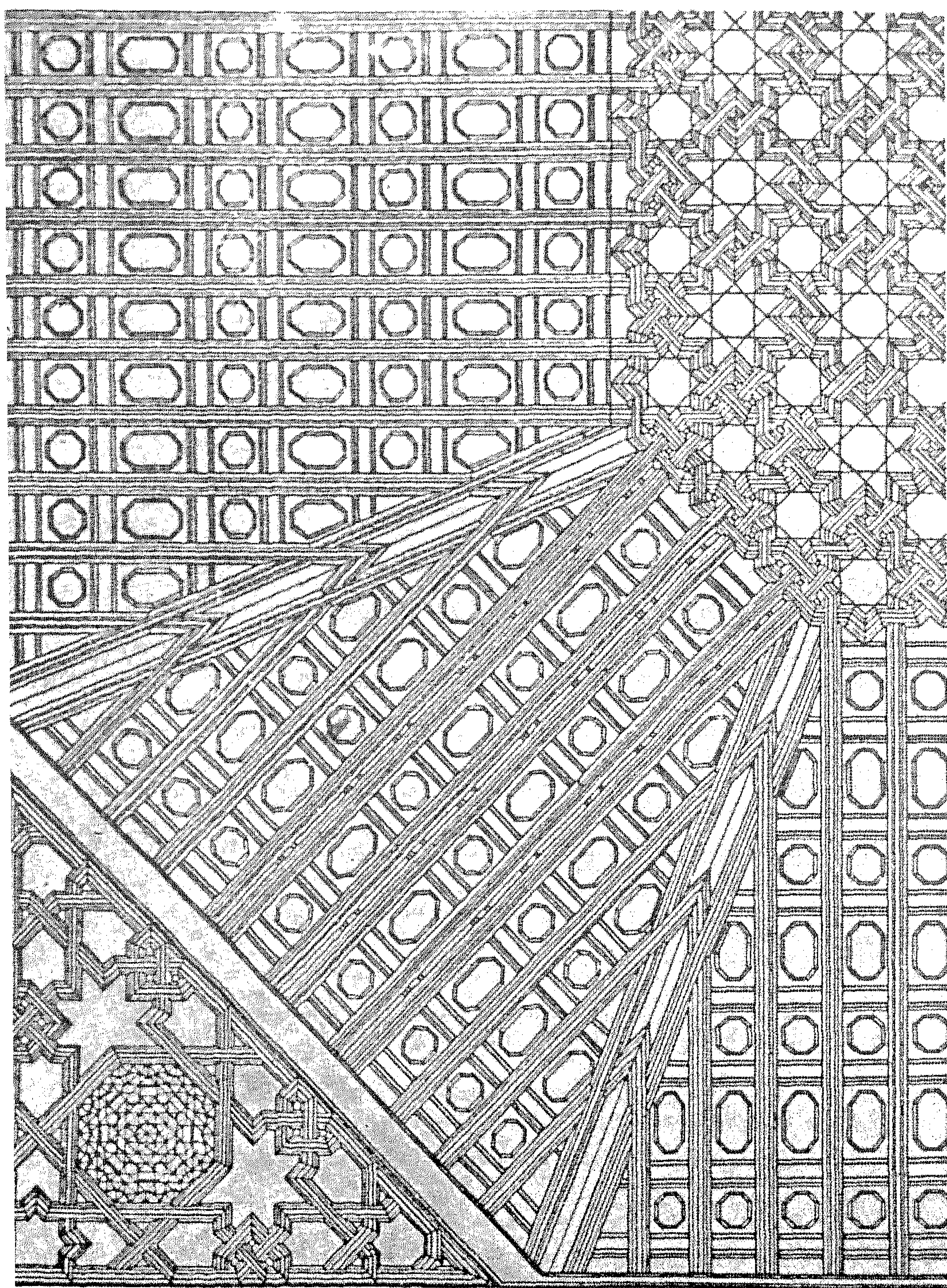
تشبيكة النافذة **K**: انظر الشكل رقم **25** في لوحة م رقم **66** تشبيكة من ستة عشر.

الخلاصة:

تتسم التشبيكتان **J**، **A** بأصالتهما فهما من إبداعات الفنانين المدجنين الذين يعملون في المعبد أما التشبيكة **D** فلها علاقة بالتكوينات الهندسية الأولية في غرناطة وكذلك بأخرى في المسجد الجامع في تازا وهي تكوينات زخرفية ترجع إلى العقد الأخير من القرن الثالث عشر ولها صلة قوية بالفن في عصر الموحدين، كما شهدنا التشبيكة **E** قبل ذلك في الزخارف الجصية الطليطلية في المعبد اليهودي في قرطبة (القرن الرابع عشر) ورغم أننا نرى التشبيكة **C** في غرناطة في زمن سابق فهي عبارة عن خشب قديم ومحفوظ الآن في متحف ورشة المسلم (شكل **3** لوحة م **85**) وتعتبر التشبيكة تقليدا لوحدات زخرفية جصية وخشبية في الحمراء، وتجدر الإشارة إلى أن هذه النتائج خاضعة للتعديل والتصحيح اللهم إلا إذا ثبت أن نوافذ معبد الترانستو لم تتعرض للترميم.



لوحة رقم 107 المشربية والمخطط - معبد التوانستو - طليطلة- ويشير المخطط إلى توزيع التكوينات الهندسية المختلفة والمتمثلة في المشربيات.



لوحة رقم 14 جزء من السقف الجمالوني ذي المسند.

معبد الترنستو بطليطلة (من عمل أمادور دي لوس ريوس). ينسب هذا الرسم الذي أمامنا إلى ذلك النوع المسمى " الجمالوني ذو المسند "Pary nudillo وهو مثمن الشكل. ففي الأركان نجد مناطق الانتقال المسطحة أو التي تقوم بدور التربيع، والسقف هو من النوع المسمى المكشوف apeinazado وهذا يعني أن هيكله مرئي.

Pares y nudillo

الPares أو الفِرَد : هي البراطيم ذات الأطوال القصيرة والتي تربط بين الأربطة أو قاعدة القبة وبداية السقف، أو بين الجزء العلوي والمسطح، وهذا الأخير ما يطلق عليه " المسند " وفيه أربطة- أي براطيم متوازية تقوم بمهمة الربط بين الفِرَد الخاصة بالأجناب ذات الشكل شبه المنحرف، وهذه الأربطة عادة ما تزخرف بزخارف محلية. ومن الواضح أن زخرفة المسند في هذا السقف عبارة عن نجوم ذات ثمانية ترتبط ببعضها من خلال مربعات صغيرة وهو نظام منبثق من الفن في عصر الموحدين البرطل- الحمراء.

أما الفرد الخاصة بالأضلاع فهي تقل في حجمها باقترابها من أطراف الشكل شبه المنحرف وبذلك تنشأ براطيم صغيرة أو فرد، وعندما تتحد مع بعضها نجد أمامنا زوايا حادة . كما أن اتحاد هذه البراطيم الصغيرة يتم فيما يسمى " شوارع " Limas وهذه اللفظة الأخيرة هي عبارة عن الفردة التي ترتبط في Arista المثمنة، وإذا ما كانت الفردة واحدة لكلarista فإننا نقول إن الفردة وحيدة أو فردية أما إذا كانت مزدوجة فيقال إنها زوجية أوMohamon ، وهذا هو ما نراه في حالتنا هذه.

وتوضع ألواح مستعرضة في الشوارع الكائنة بين الفرد الزوجية وبذلك نجد أمامنا أشكالاً مربعة أو مستطيلة حيث يمكن وضع الزخارف عليها : مستطيلات ومربعات ونجوم ومثمنات. وكل هذه الزخرفة مع " الركاب " - أي الأفاريز الخشبية الملتصقة بالحائط والتي يستند عليها الهيكل بكامله- والفرد وأطراف الدعامات لها نماذجها في أسقف في مسجد الكتبية في مراكش.

الفصل الثالث والعشرون

دير سانتا كلارا دي أستوديو

El Monasterio de Santa Clara de Astudillo

يرجع تاريخ تأسيس الدير إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، كما أنه يرتبط بدير سانتا كلارا دي توردیسیاس من الناحيتين التاريخية والفنية حيث عاشت السيدة/ ماريا دي باديا **Maria de Padilla (674)**.

تدخل تروس المؤسِّسة في تبادل مع الشعارات الملكية وكذلك مع الترس الخاص بالجماعة الدينية "لابندا" **Orden de la Panda** في العديد من الأسقف الملحقة بتلك المؤسسة الدينية، ونبرز من بينها صحن مقر إقامة الرهبان في الدير، وصالات المداخل والكنيسة والصحن الذي يراه تورس بالباس على أنه كان مقر الإقامة الخاص للسيدة المذكورة **(675)**.

أمكن لنا أن نخرج من كل هذه الملحقات بالأنماط الزخرفية الهندسية (لوحة م. **108**) فالأشكال التي تبدأ بـ **1** وحتى **7** مأخوذة من الدهليز حيث نراها وقد اصطفت في شكل كنارات من الجص في أعلى الحوائط، وقد تم الوصول إليها من خلال الضغط على الجص باستخدام آلات حادة.

سبق لنا أن درسنا الشكل رقم **1** في التابلوه الأول من الفصل الثاني ورأينا كيف كانت صلته بالفن الروماني أما الشكلان **2**، **3** فإن الأول شكل مبسط للثاني، وكلاهما يذكراننا بالأشكال المثمنة الكائنة في التابلوه التاسع للفصل الأول ويعني النمط **4** نوعا من التفريع للتشبيكات ذات الثمانية أطراف وذلك عن طريق التبسيط وعلى أية حال نجد أنه من المناسب ربطه بالشكلين **25b, 24e** في التابلوه الثامن الفصل الأول كما أن الشكل الثاني من الشكلين المذكورين ينسب إلى معبد سانتا ماريا بلانكا، وهناك

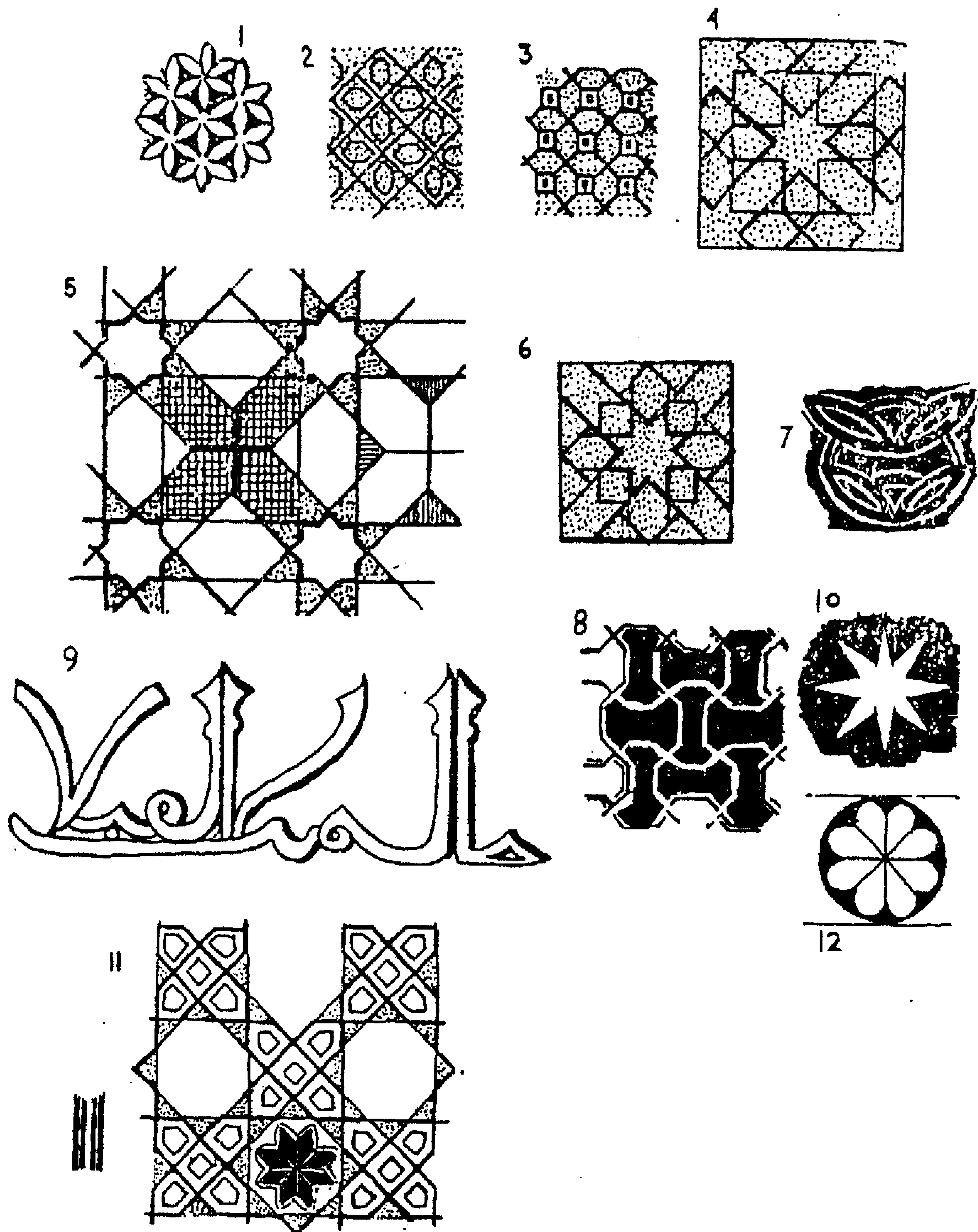
شبه بين **4, 5** وكذلك رقم **6** بدرجة ما، غير أن الشكل **7** هو الأكثر غرابة حيث لا نعهده كثيرا في الزخرفة الأندلسية الإسلامية القديمة.

هناك سلسلة مكونة من الأشكال التالية: **8** المأخوذ من واجهة في الصحن الخاص لباديا **Padilla**، أما الشكلان **12,10** فهما أشكال مرسومة في سقف الكنيسة وقد أخذنا الشكل **11** من مسند السقف الجمالوني لهذا السقف، كما قمنا بدراسة الشكل **8** كشكل منبثق من الفسيفساء القديمة في التابلوه السادس من الفصل الثاني شكل **83b**، كما أنه نمط مستخدم في الفن في عصر الموحدين، أما النمط **11** فهو يدخل في إطار الفصل الرابع، ويلاحظ أن النجوم والأشكال الزخرفية الأخرى الموجودة في الشكلين **12,10** شائعة الانتشار في الأسقف الخشبية في محافظة بالنسيا **Palenca**، كما أن الكتابة العربية في اللوحة م **108** نجدها في واجهة جصية في الدهليز العلوي للصحن الخاص بالسيدة/ باديا.

ويتوفر في الدير أسطوانتان بهما زخارف هندسية محفورة، تم انتشال إحداهما من صالات مدخل الدير، ويوجد بها تشبيكة من ستة عشر طرفا من الخطوط المنحنية [انظر الشكل الخاص بالأسطوانات في مقدمة الكتاب] ويمكن لنا أن نربط بينها وبين وحدات أندلسية تنسب إلى فترة غير مؤكدة، كما توجد تشبيكة ذات ستة عشر طرفا منحنية الخطوط في مفتاح قبة المسجد الجامع بتازا [شكل **33** لوحة م **10**- الفصل الأول]، أما الأسطوانة الثانية فلا زالت توجد في مكانها في الصحن الخاص، وبها تشبيكة من اثنى عشر طرفا.

ولما كان الفن في دير أستوديو أسوأ من ناحية الجودة مما هو في دير تورديسياس فإنه يحتفظ بعلاقة قوية به، وإذا ما كان جماع الزخرفة الفنية في الأخير يرجع إلى أصول طليطلية فإن الدير الكائن في بالنسيا) **Palencia** أستوديو متأثر بالفن المدجن في أشبيلة بشكل واضح ومع ذلك فإن هذه التبعية الفنية تشير إلى السمة النمطية في أستوديو وكأنه خرج من لدن الصف الثاني (المستوى الثاني).

ويلاحظ مع كل هذا أن الرسوم الموجودة في الأسقف وكذلك في الكورس والمحفوظة اليوم في المتحف الوطني للآثار **(676)**، تتميز بقيمتها الفنية العالية بدرجة تتجاوز معها كافة الأسقف المدجنة في محافظة بالنسيا ومحافظة بلد الوليد خلال الفترة بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر؛ إذن نجد دير أستوديو قطعة جوهرية لفهم التطور الذي لحق بالعمارة المدجنة التي كانت شديدة الانتشار في هذين القرنين في هاتين المحافظتين من محافظات المنطقة الشمالية.



لوحة رقم 108 استوديو دير سانتا كلارا عدة تكوينات زخرفية هندسية

الفصل الرابع والعشرون

ديرجوادا لوبي

El Monasterio de Guadalupe

يصف تورس بالباس هذا الدير بأنه أكثر الأديرة المدجنة شهرة **(677)**، أسسته الأسقفية الطليطلية للجماعة الدينية "خيرونيموس " **Jeronimos** وقد بدأ إعماره خلال العقود الأخيرة من القرن الرابع عشر **(678)**.

والدير مكون من مجموعة من المباني الكائنة في واد عميق يقع وسط خلفية طبيعية هضبية يحدها كل من نهري التاج **Tajo** ووادي نهر يانه **Guadiana**، أما المباني الرئيسية في هذا الدير الذي يقع في كاثريس **Caceres** فهي الكنيسة القوطية ومقر الإقامة **Claustro** ذو الأسلوب المدجن والمكون من طابقين ومحراب في الوسط، وحول ذلك الصحن نجد حجرات واسعة كما أن ممراته بها أسقف عليها رسومات مدجنة.

" تظهر ملامح الفن المدجن من خلال المادة المستخدمة الآجر- ولكن بطريقة مستترة بعض الشيء في بعض التفاصيل الأخرى مثل الطنف المحيطة بالعقود المطلة على صحن مقر الإقامة الواقع شمال الكنيسة وكذلك بعض الأشكال الزخرفية فيه ذات الطبيعة الإسلامية الصرفة" **(679)**.

وفيما يتعلق بالظواهر المدجنة فإن أكثر النقاط عرضة للنقاش تتمثل في المدرسة المدجنة التي أعملت يدها في هذا الأثر، فيرى تورس بالباس أنها كانت المدرسة الطليطلية، بينما يرجح لامبريث **Lamperez** المدرسة الأشبيلية، ويتحدث كالثادا **Calzada** عن الإسهام الموريسكي الطليطلي ويقول بالباس أنه إذا ما كان هناك شيء في الدير ذو تأثير أندلسي فربما تمثل ذلك في السيراميك المزجج.

ونلاحظ في حقيقة الأمر أن عملية إحداث مواءمة بين الأسلوب القوطي والزخرفة الجصية والسيراميك والزخرفة الهندسية ذات الأصول الإسلامية تعتبر أمرا غير مسبوق، وعلى الأقل فيما يتعلق بكيفية ظهورها في دير جوادا لوبي الواقع في النصف الجنوبي في شبه الجزيرة الأيبيرية، وهذا ما جعل من الصعوبة بمكان تحديد المدرسة الفنية التي ينسب إليها مقر الإقامة، وتذكرنا هذه الحالة بأخرى مشابهة لها في المدجنات الأرغنية ففي هذا الإقليم أرغن **Aragon** تظهر في دور العبادة التي ترجع إلى العصر المدجن وذات الأسلوب القوطي – مثلما هو الحال في جوادا لوبي – حيث يظهر الآجر في شكل قوالب ومربعات، وكذلك السيراميك المزجج المعشق والتشبيكات المصنوعة من الآجر والنوافذ المستديرة في الواجهات والجمالونات الكائنة فوقها في الكنائس المزخرفة بوحدات هندسية إسلامية جميلة، غير أنه من الصعب الاعتقاد بأن المدجن الأرغني قد أسهم شيئا في بناء الدير الذي نحن بصدده حيث نجد أن كلا من السمات المعمارية والسيراميك توضحان الأصول الطليطلية والأندلسية، ذلك أن إقليم اكستريمادورا **Extremadura** يحتفظ بعلاقاته مع هاتين المنطقتين خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ورغم ذلك لم تنتشر هذه التأثيرات **(680)**.

لقد ظهر الأسلوب الطليطلي في بعض المباني الهامة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ويعتبر كلا من دير لاس أويلجاس في برغش ودير سانتا كلارا في تورديسياس مثالين بارزين على هذا، ولقد قدم لنا الفن المدجن الطليطلي من خلال هذه المنشآت برهانا على مهاراته في أن يضع على الجص وعلى الحجر أشكالا وهياكل وزخارف مستقاة من التراث المحلي الإسلامي في طليطلة وأشبيلية جنبا إلى جنب لإخراج "صحن الوصيفات" وكذلك الصالات الملكية المحيطة بصالون السفراء **(681)**، وخلال الفترة التي تشمل النصف الثاني من القرن الرابع عشر وطوال القرنين الخامس عشر والسادس عشر وجدت طليطلة نفسها غارقة في بحر السيراميك المزجج ذي الأشكال والتقنية الأشبيلية كما أن القبة الكبرى الخاصة بصالون السفراء نراها منسوخة في قصر كارديناس دي توريخوس **.Cardenas de Torrijos**

كما لا يمكن أن ننسى أن هناك فنانين مدجنين أشبيليين، وهؤلاء كثيرا ما سافروا في ربوع القشتالتين وأرغن، وتركوا هناك آثاراً فنية هامة، وهذا ما نراه في الواجهة.الخارجية لمصلى سان ميجل دي لاسيو في سرقسطة حيث نشاهد السيراميك

الأشبيلي الذي يعود إلى نهاية القرن الرابع عشر، وكذلك الزخارف الجصية في حصن مدينة بومار في برغش وكذلك الأرضيات والوزرات المكسوة في دير "لاس دوينياس" في سلمنقة.

الزخرفة الهندسية:

(أ) الكنيسة :

توجد نافذة مستديرة كبيرة بها تشبيكة من اثنى عشر طرفا في واحدة من الواجهات الرئيسية [انظر الشكل **16,8a** لوحة م.**29**] وتدخل هذه التشبيكة مع ميدالية من اثنى عشر فصا وأربع وعشرين دائرة صغيرة ذات أسلوب قوطي، وهذا التكوين الغريب والجميل الذي يجمع بين هياكل قوطية مستديرة، تعتبر من سمات الكاتدرائيات القشتالية الكبرى، وبين الزخرفة الهندسية الإسلامية، إنما هو جماع الاتجاه الفني الذي نجده في الدير الذي ندرسه [انظر اللوحة **15** في متن هذا الكتاب] ونجد أيضا هذه النوافذ المستديرة ذات الزخارف الهندسية الإسلامية في دور العبادة في أرغن أي في تورالبا **Torralba** وسانتا تكلا دي ثيربيرا **S. T. de Cervera de la Canada 682**.

نرى دائرة النافذة وقد أحيطت بحوامل زخرفية وكذلك إطاراً مرسوماً فيه الشكل المستدير، وتعتبر تلك وحدة زخرفية انتقلت إلى نافذة مستديرة في كوليخيا طلبيرة **Colegiata de T. de la Reina** [انظر اللوحة **15** في متن الكتاب].

(ب) مقر الإقامة المدجن :

يوجد به طابقان بهما ممرات جميلة تحيط بهما عقود حدوة مدببة وهناك المحراب في الوسط وقد أقيم كل من المحراب والممرات باستخدام الآجر الموضوع بطريقة **Aplantillado**.

ونرى في هذا المكان الصراع قائما بين المهندسين المدجنين الأشبيليين وزملائهم الطليطليين، فالمكان ينسب إلى دار عبادة مسيحية، أما العقود الحدوة والمدببة يمكن أن

ننسبها إلى الأشبيلين أو الطليطيين ويحيط بتلك العقود طنف وهو نفس النموذج الذي يمكن أن نراه في أشبيلية المدجنين والمباني المدجنة في طليطلة (مقر الإقامة في سانتا كلارا في طليطلة). إلا أننا لا نرى في المدينة التي تطل على نهر التاج عقود حدوة مستديرة من الآجر حيث تبرز قرمة التاج **Cimacia** أو الحلية المقعرة **Nacela**، وهنا تبرز تلك الدوائر، والعقود بهذه الطريقة القاصرة على أشبيلية منذ عصر الموحدين (فناء حديقة البرتقال في كاتدرائية أشبيلية).

ويعتبر المحراب بناء جميلا مكونا من جزءين: السفلي مربع الشكل وتوجد دعامات في أركانه أما الجزء العلوي فيتكون من شكل مثمن وهو على شكل سهم قوطي ومبنى من الآجر ويتم التوصل إلى ذلك الشكل من خلال ربط الوحدة المعمارية المكونة من مستطيلات تنتهي بسقف جمالوني، وفي داخله رُسِمَت أربعة عقود صغيرة مع معينات **Losange**.

والجزء العلوي مزخرف بالسيراميك المزجج ذي اللون الأبيض والأزرق والأخضر والأسود، وتتنوع أشكاله ابتداء من شبكة المربعات والمسدسات والمثمنات وهي الأشكال **1**، **2** في لوحة م. **109** [انظر التابلوه التاسع من الفصل الثاني] وانتهاء بالتشبيكة ذات الثمانية [شكل **3** لوحة م. **109**] كما نعير على شباك من الميداليات ذات الفصوص الأربعة المترابطة (انظر التابلوه الخامس في الفصل الثاني) وهناك معينات **Losanges** [انظر الشكل **X**، **I** في التابلوه الثاني - الفصل الثاني] وكذلك مثمنات مع صلبان وأشكال سداسية [انظر شكل **89** - التابلوه التاسع: الفصل الأول] وشرافات ذات أطراف مسننة من اللونين الأبيض والأخضر، وينبغي أن نضع كل هذه العناصر ضمن التأثيرات الأشبيلية.

كما تظهر مجموعة أخرى من الموضوعات الهندسية على الطبقة الجصية في أركان العقود الداخلية والخارجية وذلك في الدور السفلي للمحراب [اللوحات **24,23,22,21**].

تظهر في الأركان الخارجية للعقود تشبيكات ذات ستة عشر طرفا وفيها أطر متصلة بالتشبيكات ذات الثمانية [انظر الشكل **19** في لوحة **65**] وهي وحدة ترى في كل من المدجنات الأشبيلية والطليطلية.

كما يظهر هذا النوع على أحد الأركان الأخرى غير أن الوحدة هنا هي الميدالية

ذات الستة عشر فصًا [شكل **21** لوحة **65**] وهذا يأخذنا إلى طليطلة، هناك ميداليات ذات اثني عشر فصًا تحل محل تشبيكات ذات اثني عشر وهذا ما نراه في زخارف جصية طليطلية في دير سانتا إيزابيل لاريال- طليطلة [انظر الشكل **5** -لوحة م. **70**].

كما نرى في الأركان الخارجية للعقود وحدات زخرفية مكونة من مثمنات مع نجوم من ستة أطراف وأخرى من أربعة وهذه الوحدة نراها كثيرة التكرار في الجصيات الطليطلية ابتداء من دير لاس أويلجاس في برغش [انظر الشكل **9** منظر **68**].

والأشكال **4**، **5**، **6**، **7** [لوحة م. **109**] تنسب إلى الأركان الخارجية للعقود، وهي وحدات كلاسيكية ترتبط بأنماط في اللوحة الأولى من الفصل الثاني ولما كان الشكل رقم **6** تفسيرا للشكل الكلاسيكي رقم **4** غير أنه مستقيم الخطوط وكذلك الشكل رقم **7** فإننا نراه في قصر الحمراء خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر [انظر الأشكال **1**، **2**، **4** لوحة م. **58**] كما يتكرر في ضلف باب في أرغن (انظر الفصل العشرين) وبالنسبة للنمط رقم **5** في لوحة م. **105** فإنه يرتبط ببعض الأسطوانات الكائنة في معبد سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة [انظر الأسطوانة رقم **5** لوحة م**106**].

وبالنسبة لطبلة العقود التوأم الخارجية يمكننا أن نشاهد دوائر متلاصقة ذات مقاييس مختلفة وتضم أنماطا هندسية مثل ذلك المكون من نجوم ذات ستة أطراف وتشبيكات ذات أربعة [انظر الشكل رقم **2** والشكل رقم **3** في لوحة م. **24**] غير أن الواجهة الداخلية لتلك الطبلات تضم أشكالا زخرفية نباتية ذات شكل طبيعي، وهي تشبه نفس النوع المدجن الذي يستلهم الزخرفة النباتية القوطية التي تظهر في الآثار الطليطلية خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر وعلى عقد المدخل المؤدي إلى صالة البركة في قصر الحمراء [لوحة **21**] **(683)** ومن المحتمل أن تكون بعض هذه الموضوعات الزخرفية النباتية قد تم نقلها من السيراميك الأندلسي المزجج الذي يرجع إلى الأعوام الأخيرة من القرن الرابع عشر. ومن حين لآخر يظهر **J. H. S.** و **Ave**، نرى أيضا تشبيكة صغيرة من ثمانية أطراف منحنية الخطوط تثقل الأسطوانات الكائنة في الأربطة **estribos** [انظر الشكل **129a** و **129b** و **135** و **136a** والأشكال التالية في التابلوه الثالث عشر من الفصل الثاني].

وتعتبر أرضيات مقر الإقامة في الدير عنصرا هاما في إيجاد الصلة الفنية بين المدجنات في الدير. توجد في المحراب أعمدة رخامية، ذات اللون الأسود واللون الأحمر،

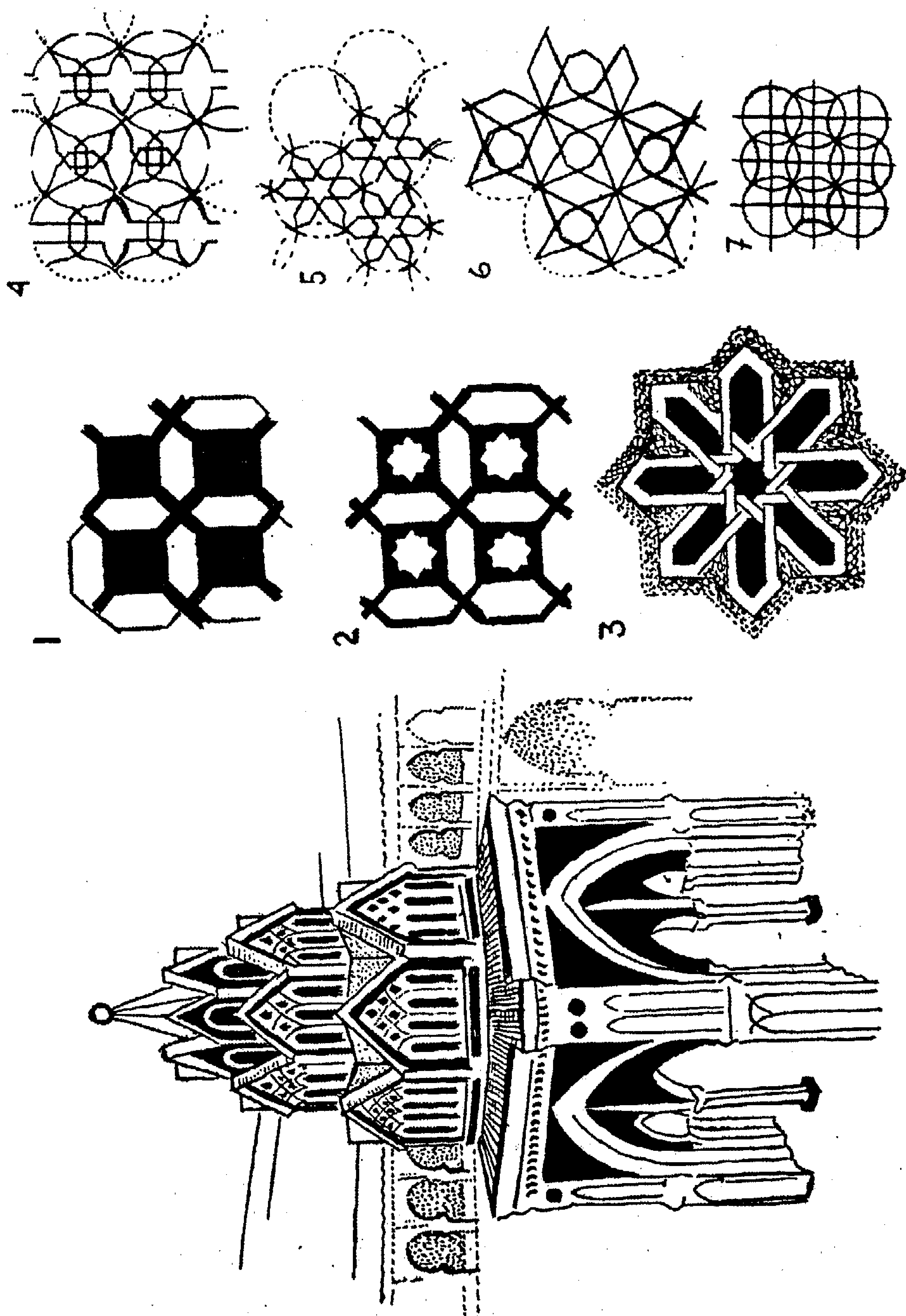
وهذا تقليد للمباني المدجنة في أشبيلية وتقوم هذه الأعمدة على قواعد مكسوة بالسيراميك، كما تتسم الأشكال التي عليها بأنها عبارة عن مربعات بسيطة ذات ألوان هي الأبيض والأسود والأخضر وهذا هو أحد الموضوعات المستخدمة بشكل يزيد عن الحد في أشبيلية كما أن الفنانين الأشبيليين قدموا إلى سرقسطة لزخرفة المسطحات الخارجية لمصلى سان ميجل دي لاسيو في هذه المدينة، وكذلك دير لاس دوينياس في سلمنقة: كما تنسب إلى المدرسة الأشبيلية الأرضيات المصنوعة من السيراميك والكائنة في النافورة الواقعة في أحد أركان الدور الأرضي لمقر الإقامة [لوحة **25**] هنا يمكننا أن نرى تشبيكات ذات ثمانية ومثمنات مع نجوم من ستة أطراف وأخرى من أربعة، وهذا نمط أشرنا إليه في أركان العقود الكائنة في المحراب [الشكل رقم **9** لوحة م. **68**] كما يظهر على أحد الأسفال المكسوة في قصر أشبيلية نرى في تلك الأرضية أشكالاً مثمنة مرتبطة ببعضها من خلال مربعات صغيرة عليها خطوط أفقية ورأسية مضافة إلى تلك [انظر الشكل **96b** في التابلوه التاسع- الفصل الأول] كما نجد تلك الوحدة أيضا خارج مصلى سان ميجل دي لاسيو في سرقسطة وفي دير لاس دوينياس في سلمنقة، وهي وحدة شائعة الاستخدام في أشبيلية وفي بعض المنشآت الأندلسية المرتبطة بأشبيلية: المصلى الملكي بقرطبة.

ويلاحظ أن الطابع الأشبيلي لهذه الأرضيات ظل واضحا أيضا على جدار حاجز عند مدخل الصالات التي تحيط بالصحن حيث نعثر على تشبيكات من ثمانية أطراف مسننة وتربطها نجوم ذات ثمانية [انظر الشكل **18**- لوحة م. **49**] وفي هذه الصالة نفسها نجد أن الأسفال الجصية المدهونة تعرض لنا موضوعات أشبيلية أمكن العثور عليها في قصر أشبيلية [انظر الشكل **6** في اللوحة المجمعة التي تضم أرضيات في مقدمة هذا الكتاب].

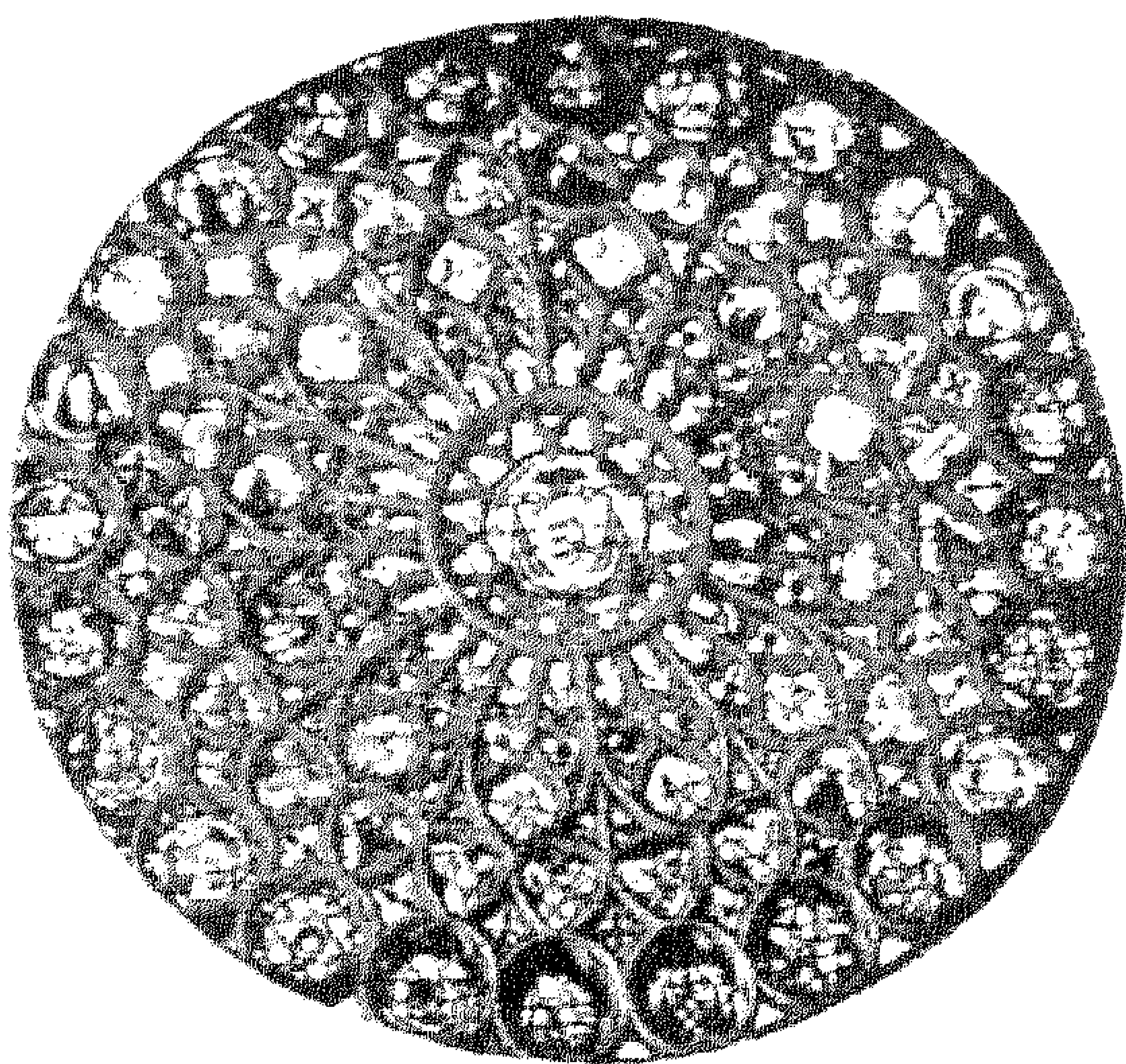
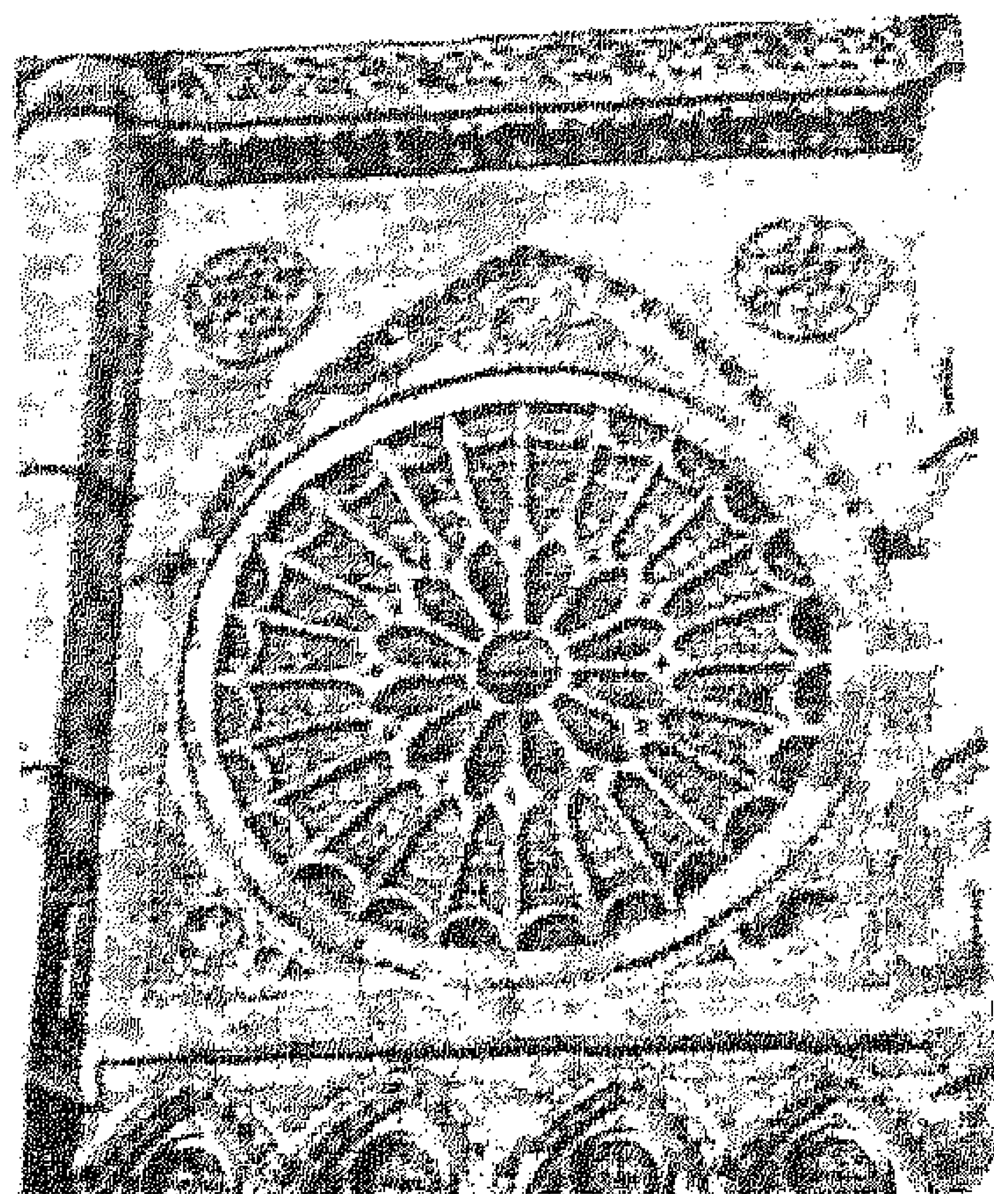
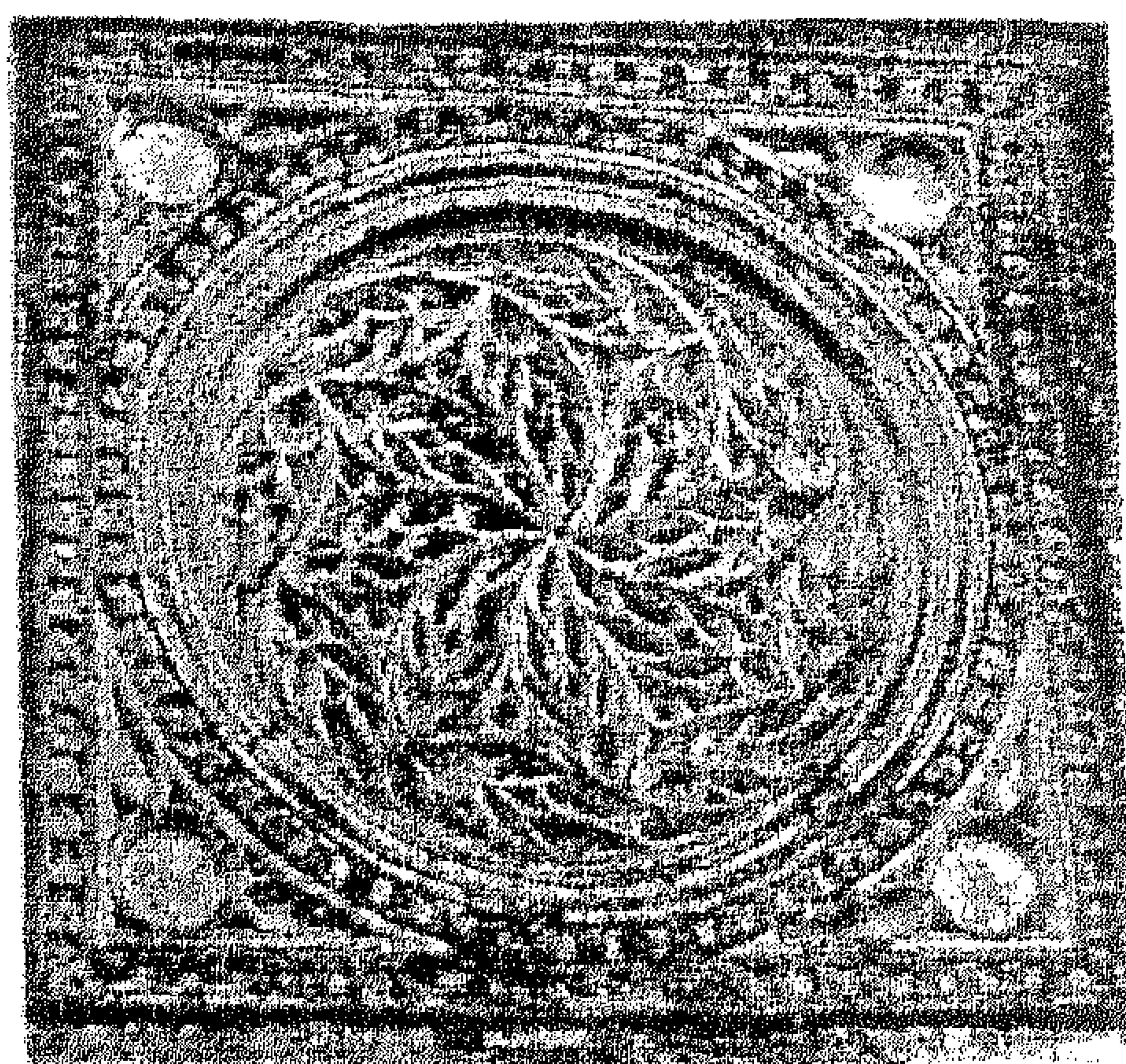
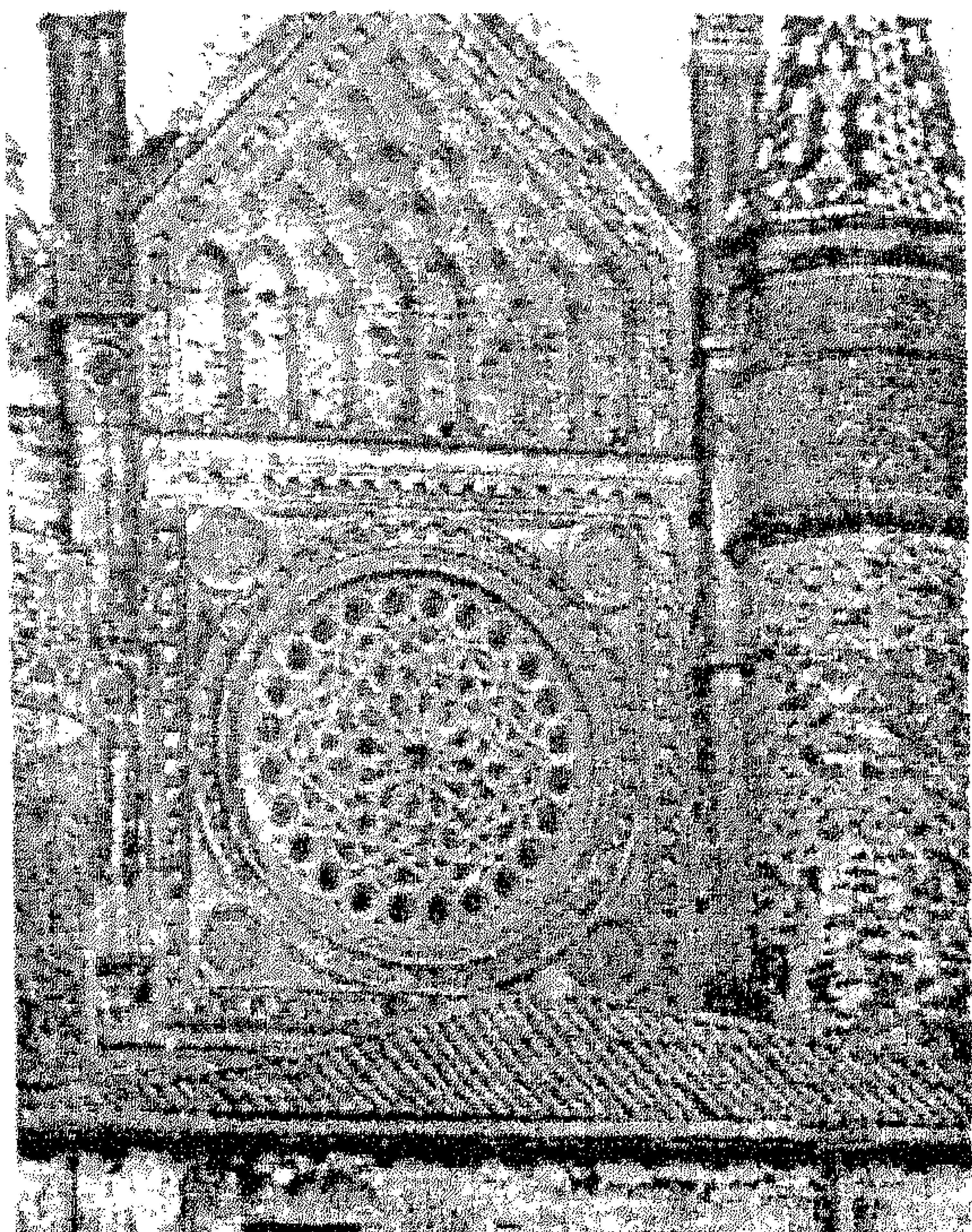
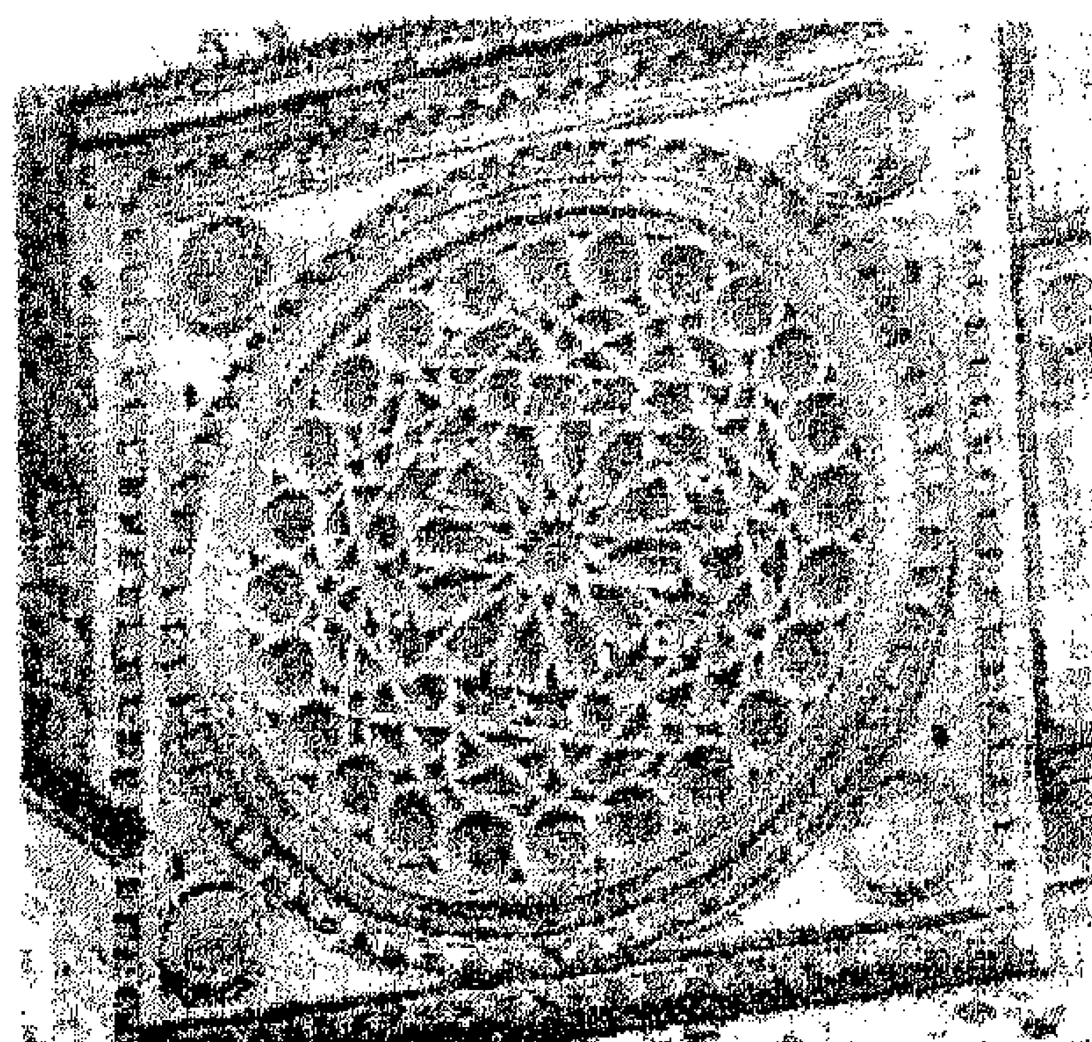
ونشير في نهاية المطاف إلى بعض الأبواب ذات الزخارف الهندسية باستخدام نظام **Ataujerad** [لوحة **25**] وكذلك أسقف الجزء السفلي لمقر الإقامة وعليها رسومات هي تروس ملكية وزخارف نباتية ذات أسلوب أشبيلي وكذلك الزخارف الهندسية باستخدام الطوب الموضوع بطريقة **Aplantillado** في المسطحات الخارجية لسراي بوتيكا **Pabellon de la Botica**، حيث نرى هناك تكوينات رشيقة منها تشبيكات ذات اثنى عشر وثمانية ونجوم من ثمانية في تضافر مع تشبيكات من أربعة وورود ذات خطوط منحنية .. الخ.

وخلاصة القول: فيما يتعلق بالتأثيرات المدجنة في دير جواد لوبي نجد أنها واحدة من الأصداء التي خلفها الفن المدجن الطليطلي طوال القرن الرابع عشر، إنه فن انتقائي شارك فيه أحيانا بعض الفنانين الأشبيليين، كما أني أميل إلى الرأي القائل بنسبة مقر الإقامة إلى الخط الأشبيلي بما فيه من طرقات وأسقف، أما المحراب القوطي فهو من عمل الطليطلين سواء فيما يتعلق بخطوطه المعمارية أو كافة زخارفه الجصية، أما فيما يتعلق بالسيراميك الموجود في الطابق العلوي وكذلك الأرضيات فهي أشبيلية، ونرى أيضا أن الوزرات القصيرة والأرضيات الكائنة في زاوية الدور الأرضي لمقر الإقامة حيث نجد النافورة المذكورة كلها أشبيلية كذلك التربيعة المصنوعة من السيراميك والكائنة في صالات الدور الأرضي وكذلك الأرضيات الأكثر بساطة والمزينة باستخدام كتل مستطيلة ومربعات صغيرة مزججة.

أما زخرفة المسطحات الخارجية للدير بوحدات زخرفية هي التشبيكات المصنوعة باستخدام الآجر الموضوع بطريقة **Aplantillado** فربما كان الباعث عليها الخبرات الماثلة في أرغن.



لوحة رقم 109 ديرجواد الوبي (كاثريرس) محراب مقر الإقامة وزخرفته الهندسية 1، 2، 3
زخارف خارجية من السيراميك 4، 5، 6، 7 زخارف جصية من الداخل والخارج.

لوحة رقم 15 ورود في دور العبادة القوطية والمدجنة.

كثيرًا ما تعايشت الزخرفة الهندسية خلال العصر المدجن مع الزخارف القوطية سواء في الكنائس أو الأديرة وهذا أمر لا يدحض.

أما خلال عصر الخلافة فنجد أن العقود والمخططات القديمة والبيزنطية قد تم إقرارها في المسجد الجامع بقرطبة. فالقباب المضلعة، التي ترجع أشكالها إلى القديم، قد انتقلت إلى المباني المسيحية ذات الطُرزُ الرومانية والقوطية، وتضم الورود القائمة في الكنائس القوطبة تكوينات هندسية إسلامية، وهو دمج يتم من خلال حسن الذوق والتناغم نقدم في هذه اللوحة وردة في إحدى الكاتدرائيات القوطية، وبعد ذلك الوردة الكائنة في البلاطة الرئيسية بكاتدرائية ليون، أما الصورة، فهي لوحدة زخرفية في دير لوس خير ونيموس دي جوادالوبي- كاثيرس. وقد انصهر هذا النمط الإسلامي (تشبيكة من 12 في إطار شكل سداسي) في الفنون القوطية. أما الصورة d فهي من كوليخياتا دي سانتا ماريا في طلبيرة، كما أن الوردة الأخيرة قد تم ترميمها ووضع فيها الشكل أو الصورة C.

الفصل الخامس والعشرون

الوزرات المرسومة في حصن بريهويجا Brihuega

(وادي الحجارة) Guadalajara

Los Zocalos pintados del castillo de Brihuega- Cuadalajara

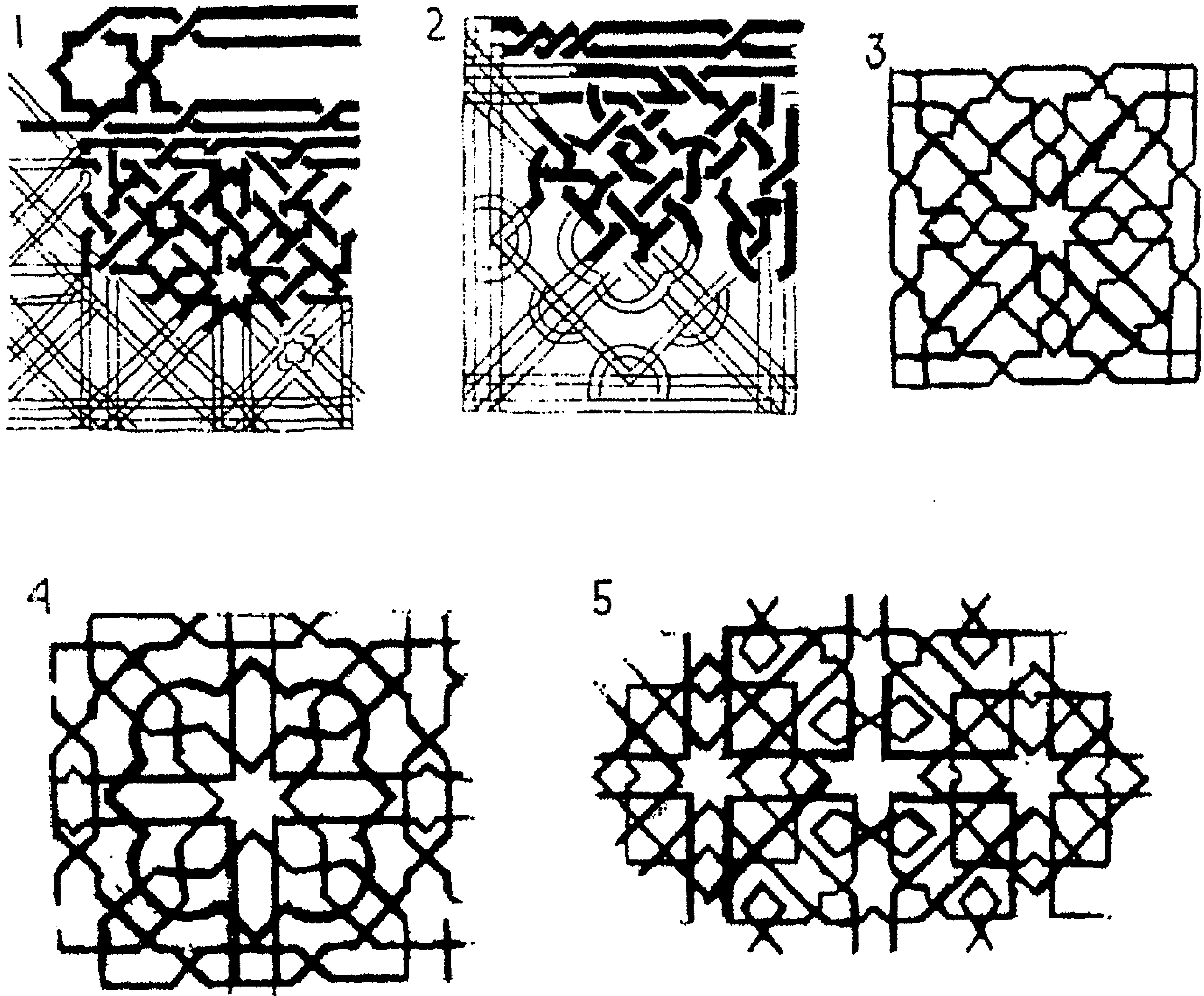
يوجد مصلى قوطي في حصن بريهويجا الذي كان مستخدما كمقر إقامة للأساقفة الطليطليين ويرجع تاريخ المصلى إلى القرن الثالث عشر، وبه وزرات مدهونة بطلاء مائي، كما نعثر في الحصن على رسوم أخرى مشابهة غير أنها اختفت في الوقت الراهن **(684)**.

ويوجد في المصلى وزرات مدهونة، ويبلغ ارتفاعها **1,13**م، وهناك بعض الوزرات المدهونة التي تشبه السابقة في برج هيركوليس **T. de Hercules** في شيقوبيا، وعلى أية حال فكلاهما ينسب إلى المدرسة الطليطلية وفي مرحلة تسبق بعض الشيء مجموعة من الرسوم الجدارية التي تبرز من بينها رسوم حمام قصور torديسياس (النصف الثاني من القرن الرابع عشر) **(685)**.

أمكن انتشال حوالي خمسة أنماط مختلفة حيث نرى أن كل وزرة متوجة بشريط من النجوم والمستطيلات ذات الأطراف النجمية، وهذه وحدات زخرفية شائعة الاستخدام في الفن الإسلامي في الأندلس منذ عصر الموحدين [انظر **27**].

وفيما يتعلق بالأنماط الخاصة بالحصن والكائنة في اللوحة المجمعة **110** نجد أنها

كلها عبارة عن تشبيكات من ثمانية أطراف، تبدأ من الشكل رقم **1** [انظر الأسطوانة الثالثة في معبد سانتا ماريا لابلانكا - لوحة م. **106**] وتنتهي بتلك التي تدخل في تكوين مع الميداليات المفصصة شكلا **2**، **4** وهذه وحدات مستخدمة في الرسم خلال عصر المرابطين في قلعة مرسية وفي مراكش غير أن وزرات الحصن الذي ندرسه تخرج عن نطاق الكلاسيكية بدرجة ملحوظة.



لوحة رقم م110, مصلى قلعة بريويجا – تشبيكة من 8 في وزرات مرسومة

الفصل السادس والعشرون

الأسقف المسطحة وأهم الأشكال الزخرفية الهندسية فيها

Los teches planos y sus dibujos geometricos mas representativos

انتشرت الأسقف المسطحة في الفن الأندلسي، في المباني المدجنة، وكان ذلك النوع من الأسقف مفضلا في حجرات الأدوار السفلى وفي المقاصير والكورس في دور العبادة الأرغنية والقشتالية، ففي أماكن الكورس نجد أن الدعامات السقفية تبرز من الخارج لتكون رفارف أو حوامل مفصصة أو **Aquillados** [شكل **10**- لوحة م.**11**] وأسقف الكورس هذه ذات الزخارف تعتبر نسخة من أسقف الممرات الكائنة في الصحون الإسلامية والمدجنة [شكل **7**، لوحة م. **111**].

ولقد بدأ استخدام السقف المسطح في العمارة الإسلامية في الأندلس بالأسقف الخشبية الكائنة في المسجد الجامع بقرطبة في التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني **(686)** [شكل **1**، لوحة م. **111**]، كما توجد أسقف مسطحة رائعة في مسجد القيروان تشبه تلك الخاصة بالجامع القرطبي (القرن الحادي عشر) **(687)**، وكذلك السقف الذي كان فوق البلاطة الرئيسية بكنيسة سان ميان في شيقوبيا **(688)**، حيث سارت كلها على النهج المتبع في عصر الخلافة القرطبية، وبالتالي نجد البراطيم والألواح تحمل زخارف مختلفة: هندسية على الألواح، أما بالنسبة للبراطيم فهي ذات سمة نباتية **(689)**، وهذا المنظور كان شائعًا في الأعمال المدجنة طالما أن السقف كان مقامًا باتباع الطريقة **Apeinazado** ذلك أن المغطي **Ataujerados** يخفي البراطيم بالكامل.

وفيما يتعلق بالهياكل الخاصة بالأسقف الكائنة في سان ميان في شيقوبيا وفي القيروان أشكال **3**، **4**، **5**- لوحة م**111**. فإنها ترجع إلى الطرق المتبعة في عصر الخلافة القرطبية، وهذا ما يمكن الاستدلال عليه من خلال الرفرف الخشبي الذي عثر عليه في مدينة الزهراء [شكل **2**] **(690)** ، ومن السهل التكهن بأن الأسقف الخشبية التي كانت في هذه المدينة الملكية والتي اختفت بسبب الحرائق كان بها تلك الأرفف وتلك الهياكل التي توجد في الأسقف المسطحة في كل من جامع القرويين وكنيسة سان ميان. كما أمكن تقليدها أيضا في الصحون والرقارف الإسلامية خلال الفترة اللاحقة لعصر الخلافة.

أما فيما يتعلق بلفظة **Alfarje** (السقف) والمستخدمة كثيرا للإشارة إلى أسقف ذات هياكل عديدة، فإن جومث مورينو أوضح بجلاء أن اللفظة تشير إلى أي نوع من أنواع الأسقف المسطحة والمطروقة **Halladero**، ويضيف تورس بالباس بقوله: "إن معنى اللفظة **Halladero**"، هي السقف الذي يؤدي وظيفتين: تغطية حجرة وأن يكون أرضية للحجرة التي تبنى فوقها **(691)**، أما لفظة **Alfjeria** فتعني أحد البراطيم المستخدمة من أجل بناء الأسقف المذكورة، أما تلك البراطيم ذات السمك الأكبر والتي تستند عليها السابقة الصغيرة فقد أطلق عليها لفظ **Jacenas**، ويوضح الشكل رقم **6** -لوحة م. **111** العناصر التي تشكل سقفًا مسطحًا، إلا أن الفنانين في حرفة النجارة كثيرًا ما ذهبوا بمضمون هذا المصطلح في اتجاه آخر يتناول أعمالا معقدة بشكل أو بآخر، ومن هنا يجدر أن يطلق لفظ **Alfarje** على كل سقف مسطح سواء كانت براطيمه مرئية أو مكسوة بالزخارف، وهذه التسمية العامة هي التي تفرض نفسها، وذلك لأن المصطلح يمكن أن يطلق على حجرات في الدور الأرضي وعلى الحجرات التي في الدوي العلوي وفي هذه الحالة الأخيرة نجد فوق السقف هيكلاً جمالونياً.

أخذ التجديد يعتري الزخارف النباتية مع مرور الزمن وتركت الزخارف النباتية الإسلامية المكان لمثيلتها القوطية، أما فيما يتعلق بالزخارف الهندسية فالقاعدة هي استمرار الأنماط الإسلامية كما أن الجوانب الخشبية المائلة تحولت إلى حقل مثالي لتطوير كافة الزخارف النباتية أما البراطيم الصغيرة فكانت موطن الموضوعات الهندسية البسيطة.

والسقف المسطح ذو الاستخدام الشائع هو ذلك الذي تزخرف فيه الألواح الخشبية

الكائنة بين البراطيم بمساحات مستطيلة ذات أطراف مفصصة، وعادة ما نجد ثلاثة فصوص في كل طرف، كما تدخل وحدات أخرى في عملية تبادلية مع هذه مثل نجوم ذات ثمانية أطراف مستقلة وهذه الزخرفة مصدرها الجوانب المائلة في الأسقف الجمالونية المسماة **Par y nudillo** [انظر شكل **48** لوحة م.**21**] كما لا نعدم أسقفًا مسطحة حيث تحل الأنماط السداسية غير المنتظمة محل الوحدات السابقة، أو تحل محلها وحدات مثمنة في تواؤم مع المثمنات الصغيرة [انظر الشكل **48** في لوحة م. **21**].

وسادت الأسقف المسطحة ذات البراطيم المتعامدة خلال السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر وطوال القرن الخامس عشر وذلك لتكوين مربعات غائرة أي فراغات التربيع **Caserones** وهذه الفراغات كانت في أغلب الأحوال تأخذ الشكل المثمن بإضافة ألواح في الأركان تسمى التثمين **Artesones**، وهكذا أخذت تظهر إلى الوجود أسقف ذات فراغات مربعة **Casetones** وأسقف أخرى ذات فراغات مثمنة **Artesonados**، وكانت شائعة الاستخدام مع مجيئ عصر النهضة.

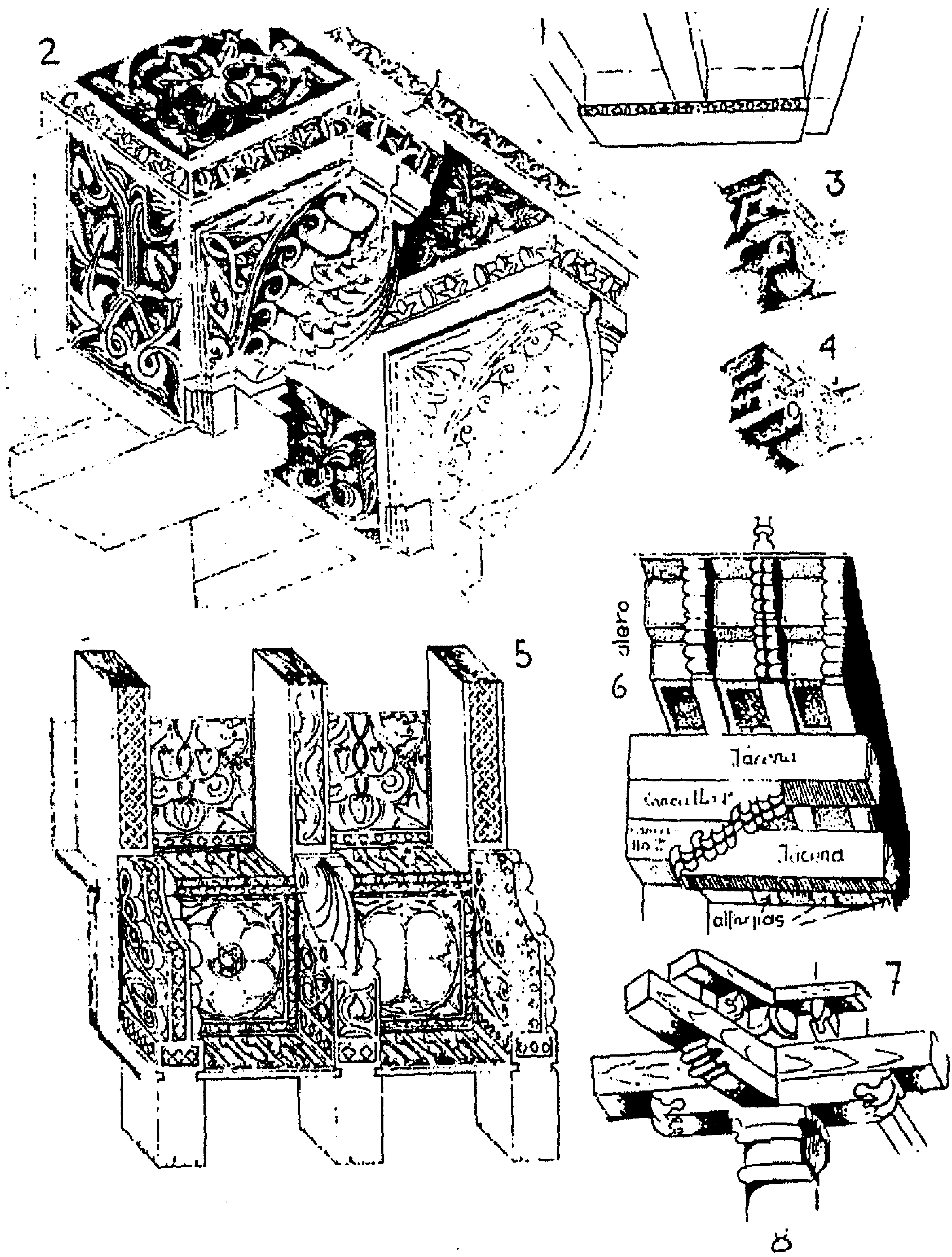
شكل هذان النوعان من الأسقف باعثًا للقيام بابتكار تكوينات هندسية من التراث الإسلامي ولكن في إطار السياق البنيوي الجديد وهو عصر النهضة.

لقد جمعنا في اللوحة المجمعة رقم **112** أسقفا مختلفة من النوعين السابقين تم العثور عليها في آثار ترجع إلى الفن المدجن (نهاية القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر).

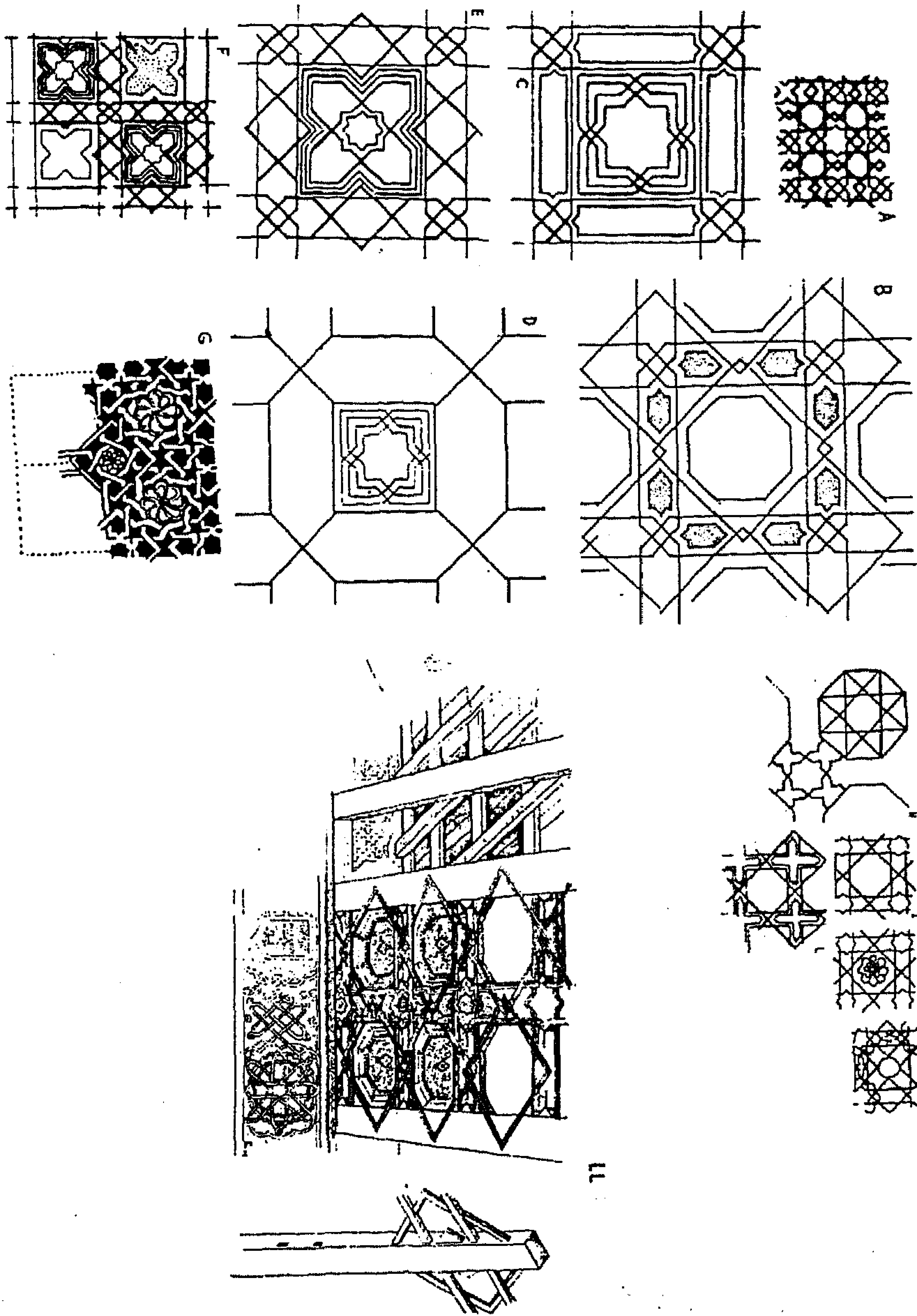
والشكل **B** مأخوذ من قصر بوبيلادي مونتالبان **Palacio Puebla de Montalban** في طليطلة، ونرى فيه النمط الإسلامي **A** المأخوذ من زخارف جصية في صالة بني سراج في الحمراء، كما يحمل الشكل **C** والخاص بقصر كارديناس دي أو كانيا أصداء من ذلك النمط الكائن في قصر الحمراء، والشكلان **E** و **D** مأخوذان من القصر الكائن في أوكانيا، ويلاحظ أن الأول منهما صورة من الشكل **C** أما الثاني فهو على شكل المربعات والمثمنات والمسدسات الكائنة في الأشكال الموروثة عن عصر الخلافة (التابلوه التاسع – الفصل الأول) ومن الأسقف المسطحة الرائعة نجد سقف حجرة الاجتماعات في كاتدرائية طليطلة (القرن السادس عشر) والتي أخذنا منها الشكل **F**وهو من الناحية العملية شديد الشبه بالشكل **E**.

كما حصلنا على الشكل **L** من أحد الأسقف المدجنة في دير سنكتي اسبريتوس **Sancti Spiritus** في سلمنقة وهو شكل يحمل نجمة ذات ثمانية أضلاع وتشبيكات صغيرة من أربعة، وهذا موضوع شديد التكرار في الفن الإسلامي في الأندلس ابتداء من بناء مدينة الزهراء [انظر التابلوه الثامن - الفصل الأول، ولوحات م. **24** و**25** و**26**] كما نعثر على أنماط مشابهة في تضافر مع نجوم من ثمانية أطراف وتسير على نهج قباب المسجد الجامع في قرطبة، في النمط السقفي المثمن - **arteson** في سقف منزل ابن الملك السيد/ أنريكي الثاني [القرنين السادس عشر والسابع عشر] في قرطبة: [شكل **H**] ونجد هذه الوحدة الزخرفية التي أدخلت عليها تعديلات معينة في أسقف صالة الاجتماعات في دير سيخينا، وهناك أنماط منبثقة من الشكل **G** شاع انتشارها، ونجدها في بهو السباع في الحمراء أما **J**، **K** فهما مأخوذان من المنسوجات الناصرية التي ترجع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، وفوقه رسوم مثل تلك التي نجدها في الأسقف الأسبانية ومن الأشكال البارزة نجد **I** المأخوذ من سقف دار المرابط **(692)**.

أما النمط **LL** فهو يوضح نوعية تركيب الأسقف المسطحة التي درسناها، وهو مأخوذ من الممرات العلوية في قصر كارديناس دي أوكانيا.



لوحة رقم م111,



لوحة رقم م112, أشكال هندسية للسقف المسطح في الأندلس

ملحق الأنماط

مدخل:

أنماط الفسيفساء الرومانية التي لها تأثير في الوحدات الزخرفية الإسلامية الأندلسية.

الوحدة المجمعة رقم 1:**1،3،4،5** فسيفساء من ماردة، **2**، **6** من مدينة الزهراء.

الوحدة المجمعة رقم **2** - فسيفساء من ألكوليا دل ريو **Alcolea del Rio** (أشبيلية) ظهر ذلك النوع من الفسيفساء في أرضية حجرة في قصور رقادة بالقرب من القيروان (القرنين التاسع والعاشر).

الوحدة المجمعة رقم **3-1-2** صالون قمارش في الحمراء - **3** الحمراء - **4** نمطان من قصر موندراجون دي روندا (مالقة) **Mondragon de Ronda**.

الوحدة المجمعة رقم **4-1-2**، **4**، **5** أرضيات في ألكالا دي إينارس ودير سان خوان دي لابينيتنشيا في طليطلة (القرنين الخامس عشر والسادس عشر،، كانت الأنماط الكلاسيكية قد أخذت تتخلى عن مكانها لتفسح الطريق أمام تكوينات زخرفية إسلامية أندلسية معقدة، وقائمة في الزخارف الجصية والأسقف : **6**، **7**، **8** سان خوان دي لابينيتنشيا في طليطلة والأديرة الطليطلية (القرنين الخامس عشر والسادس عشر) **10** أرضية في دير لاس إيسابلس في سلمنقة.

الوحدة المجمعة رقم **5-11** خزف من ألكالا وطليطلة (القرن السادس عشر) **12** أرضية في دير سان خوان دي بينيتنثيا - طليطلة (القرن السادس عشر).

الفصل الأول

التابلوه السابع- شكل 98

رقم **6** – **0** في صالون قمارش

اللوحة الثانية عشرة: شكل **130**- حصن مرسية

الوحدة رقم **6**: **6** زليج متأخر في روندا فيما يتعلق بجذور هذا الموضوع تجدر الإشارة إلى أنه قائم في ضريح لمجهول الاسم في أوزجند **Uzgand** (القرن الحادي عشر) في أفغانستان **(1)**.

التابلوه الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر، والشكل رقم 131a

لوحة مجمعة **6**- **(1)** مدينة الزهراء **(2)** زخارف جصية في قصر كوجويودو **Co-galludo** في وادي الحجارة (القرن الخامس عشر) **(3)** كاسادي لوس خيجانتس دي روندا (مالقة) **(4)** مصلى سيو في سرقسطة (القرن الثالث عشر) **(5)** صالون الاجتماعات في القصر الأسقفي – ألكالا دي إينارس (القرنين الرابع عشر والخامس عشر).

الفصل الثاني

التابلوه السابع

لوحة م، **6**- **7** زخارف جصية في برج ماتشوكا في الحمراء (القرن الرابع عشر)

التابلوه الثاني

لوحة م. **6** (مكرر) معينات **Losanges** **(1)** لاس أويلجاس في برغش **(2)** بوابة العدل في الحمراء.

التابلوهات من السابع حتى الثالث عشر

لوحة م.[**3-2-1-7**] زخرفة حجرية بدير موسالود دي كوركوليس **Monsalude** de **Corcoles** (وادي الحجارة) القرنين الثالث عشر والرابع عشر **4** دير كارثيدو **Carra-cedo** (ليون) **5** زخرفة جصية في برج لاكروث (بيا خويوسا – أليكانتي) **6** ميدالية غلاف كتاب أرغني.

لوحة م. **8** – **1** زخرفة جصية في كنيسة سانتياجو- وادي الحجارة (القرن الرابع عشر) **2** زخارف جصية في بريويجا **3** زخرفة جصية في برج ماتشوكا بالحمراء (القرن الرابع عشر) **5** سقف قصر الحمراء (القرن الرابع عشر) **6** كرسي من الجلد- العصر الناصري الحمراء (القرن الرابع عشر) **7** وزرة مرسومة في **Peinador Bajo** في الحمراء (القرن الرابع عشر)، **4** دراسة لميداليات ذات فصوص في مدينة الزهراء، ولوحات مدجنة طليطلية.

لوحة م. **9**: تسع لوحات في منبر مسجد الجزائر (القرنين الحادي عشر والثاني عشر) طبقا لرشيد بوروبية.

لوحة م. **9** (مكرر) ميداليات قبو المذبح في الكنيسة الرومانية سانتا كولومادي ألديندیجو (وادي الحجارة) [القرنين الثاني عشر والثالث عشر].

التابلوه السابع: تكوين أطراف جديدة

لوحة م. **10** – **1** تكوينات من الحمراء – **2** مخططات برج كارثل فى أكالا ريال.

التابلوه الثامن:

لوحة م. **10 - 1 - 1:** قبة مقربصات في الكنيسة المدجنة سان أندرس – طليطلة (القرن الرابع عشر والخامس عشر).

التابلوه الرابع عشر:

لوحة م. **10-9** تتكرر أنماط التابلوه **144a** و **144b** مع بعض التنويعات فى الزليج الموريسكى **de aristas.**

الفصل الثالث

القباب ذات الأضلاع المتقاطعة:

لوحة م. **10 (3-2:1)** برج سجن قلعة لاريال (جيان **Jaen**) [القرن التاسع عشر، **2** يشبه القباب النجمية المجاورة للمحراب في مصلى أسنثيون في ديرلاس أو يلجاس في برغش [القرنين الثاني عشر والثالث عشر].

الشكل النجمي ذو الثمانية أطراف والمستخدم كمخطط مسبق للمباني ذات التصميم المثمن.

لوحة م. **II-1** نجمة من الفسيفساء الروماني في أويرتودل ديو – أستجة وأشبيلية **A-A** مخططات نجوم كلاسيكية. **1-1** المسقط الأفقي للدور العلوي في برج يرجع إلى عصر الموحدين في خيريث دي لافرونتيرا (قادش) **1** برج سانتا ماريا بقلعة أيوب، **II** برج سان أندرس بقلعة أيوب، **III** البرج الجديد في سرقسطة، **IV** برج سان بابلو في سرقسطة،**V**مخطط كنيسة يان خوخي دي اثنا [انظر لوحة م. **16**– الفصل الثالث]: قباب سان ميجيل دي ألماثان (صوريا) وكنيسة تورس دل ريو (نابارا) لوحة م. **12 (A)** نجمة مكونة من ثمانية أطراف كنمط أساسي لعنقود من المقربصات في كنيسة إيروستس (طليطلة) القرنين الخامس عشر والسادس عشر **B** مقربصات في مصلى أسونثيون دي لاس أو يلجاس (برغش).

الفصل الرابع

النجوم ذات الأطراف الثمانية والتشبيكات ذات الأربعة:

يرتبط النمط **3** في اللوحة م. **24** الفصل الرابع بتكوين مرسوم باللون البني مأخوذ من قلعة أوريولا (أليكانتي) وكان لهُ صدى كبير في الأسقف المدجنة ذات المسند والرباط، ويظهر ذلك الموضوع في الجزء السفلي للأجناب وفي المسند وذلك حسبما نشاهده في الأسقف القائمة في "ألكالا" في مصلى سان الدفونسو [القرنين الخامس عشر والسادس عشر] وصالون الاجتماعات في القصر الأسقفي الذي اختفى.

لوحة م. **13** – يتضمن الشكل **6** توضيحا لنوعية هذا النوع من الأسقف وهو سقف حجرة في منازل برطل في الحمراء (القرن الثالث عشر والقزن الرابع عشر) **1** وزرة مدهونة مأخوذة من سيكانو - **Secano** قصر الحمراء، **2** – زليج من ألكالا دي إينارس (القرنين الخامس عشر والسادس عشر) **3-4-5-9** من روندا (مالقة) **7-8** من سقف في قصر بينو إيرموسو **Pinohermoso** في خاطبة (بلنسية **Valencia**).

الفصل الخامس

النجمة ذات الاثنى عشر طرفا والكائنة في أشكال سداسية متقاطعة

يرجع الشكلان **10** –**11** من الفصل الخامس واللذان نراهما على بوابات **Peina-dor Bajo** في الحمراء إلى عصر محمد الخامس ، ويوجد المخطط السليم للزخارف الجصية في كاسا دي لوس خيجانتس (مالقة) في اللوحة م. **14** في هذا الملحق.

اللوحة م. **14**: بوابة ناصرية (القرن الرابع عشر) شارع كونثيثيون في غرناطة.

الفصل السادس

الأشكال السداسية تشبيكات من ١٢، ٢٤ طرفا.

يوجد الشكل القائم في اللوحة م. رقم **33** (الفصل السادس) في نوافذ تشبيكات في كاسا دي خيرونس بغرناطة وقد تم انتشال ذلك الشكل من قصر الحمراء وهو ذو أصول مشرقية على ما يبدو.

لوحة م. **15** – **1** تشبيكة نافذة في كاسا خيرونس، غرناطة (القرن الثالث عشر)

الفصل السابع

التشبيكات ذات الثمانية أطراف.

لوحة م. **15** – **2** زليج من ألكالا دي إينارس **3** –**4** زخارف جصية في كاسا دي لوس خيجانتس في روندا (مالقة) (القرن الثالث عشر) **5**، **6**، **7** شواهد قبور في روندا، **8** زخارف من الطين المحروق في المنقورة في تلمسان **9** زخارف من الطين المحروق في سيو بسرقسطة **10** زخرفة تم ترميمها في واجهة القصور المدجنة في torديسياس (القرن الرابع عشر).

لوحة م. **15** (مكرر) الوحدات الأساسية للتشبيكة ذات الثمانية **I** فسيفساء من ماردة (انظر اللوحات المجمعة **43**، **38** – الفصل السابع) **2** – شكل تابوت قديم عثر عليه في المسجد الجامع بقرطبة **3** مخطط ذو خطوط غائرة ودوائر في تشبيكات ذات ثمانية (مرسومة) في الحمامات المدجنة في توردیسیاس (القرن الرابع عشر) **4** فسيفساء رومانية من العصر المتأخر في كنيسة سانتا ماريا دي كارتا خينا: نمط كلاسيكي سابق على التشبيكة ذات الثمانية التي عثر عليها في قصر الحمراء. شكل **5**.

الفصل الثامن

التشبيكات ذات الثمانية والاثنى عشر والستة عشر طرفا.

لوحة م. **16** – **1** كاسا دي لوس خيجاننس– روندا . مالقة) قصر كوجو يودو (وادي الحجارة – القرن الخامس عشر).

الفصل التاسع

التكوينات المثمنة

لوحة م. **16** –**3** باب في قصر موندراجون – روندا (انظر اللوحة م. **68**، ورقم **9** في الفصل الثامن)

الفصل العاشر

التشبيكة ذات الاثني طرفا والمحاطة بتشبيكات من تسعة أطراف.

لوحة م. – **16** – **4** عبارة عن سقف غرفة في صالون قمارش في الحمراء.

الفصل الحادي العاشر

التشبيكة ذات الستة عشر ويحيط بها ثمانية تشبيكات من ثمانية أطراف.

لوحة م. **16** (مكرر) عبارة عن تكوين فريد عشر عليه في كنيسة سان ماركوس في خيريث دي لافرونتيرا (قادش).

الفصل الرابع عشر

التشبيكة ذات العشرة أطراف.

لوحة م. **16** – **5** قبة مقصورة الكهنة في الكنيسة المدجنة إيروستس (طليطلة)

لوحة م. **16** (مكرر) **A** وزرة مزججة، توجد حاليا في كنيسة سان ماركوس ببلدة خيريث دي لافرونتيرا وهي تكوين يتسم بالأهمية الكبرى وتتألف من تشبيكة صغيرة من عشرة أطراف والوحدة الرئيسية هنا هي اليمدالية ذات العشرين طرفا.

الفصل السابع عشر

المثمنات المتقاطعة.

لوحة م. **16** – **6** بوابة قصر موندراجون في روندا **7** تنويعة نمطية من الزليج من ألكالا دي إينارس.

الفصل الثامن عشر

الوزرات المرسومة في قصر الحمراء.

لوحة م. **17**: **1** دهان يرجع إلى بلدة "ثيرو دل سول" غرناطة . **2** وزرة في **Pein-dor Bajo** بقصر الحمراء، **4-3** وزرات في صحن الحريم الحمراء.

لوحة م. **18**: وزرة في **Peindor Bajo** بقصر الحمراء.

لوحة م. **19**: **2-1** وزرات في **Peindor Bajo** الخاص، بالملكة، الحمراء. **3** نمط من أنماط التكسية. نموذج للوزرة رقم **4-2** وزرة في **Peindor Bajo** الخاص بالملكة، **6-5** وزرات في المرحاض الكائن بجوار صالة "باركا" بقصر الحمراء.

الفصل العشرون

الزخارف في أرغن:

لوحة م. **20**: **1** مشربية في سانتا ماريا في قلعة أيوب. **2**، **3** المرابطين. مسجد القرويين في فاس **4** منبر مسجد الجزائر. ٥ كتلة حجرية من القيروان **6** زخرفية جصية في دير جواد لوبي- كاثيرس.

لوحة م. **21**: عقود زخرفية **1** سيو في سرقسطة، **2** في **Aninon** أنينيون **3** سانتا تكلا ثيربيرا دي كانيادا. **4** مونيسا **5.Muniesa** سان خوان وسان بابلو - سرقسطة. **6** برج أنينيون. **7** أوتيبو **utebo** ساوستي، القديس بابلو وكاتدرائية ترويل. **8** منية السيدة جودينا **9** بلمونتي. **10** أتيكا.

لوحة م. **22**: عقود زخرفية Iبينيا فلور **2** البرج الجديد في سرقسطة . **3** (؟) **4** البرج الجديد في سرقسطة، **5** البرج الجديد، **6** البرج الجديد، **7** أوتيبو، **8** أتيكا، **9** برج ماجدالينا بسرقسطة، وسان مارتين في ترويل، وموراث دي خيلوكا، **10** سان خيل بسرقسطة، **II** برج سان ميجيل في سرقسطة، **12** سان خيل، السلبادور دي ترويل- ماجايون، **13** سان ميجيل .

لوحة م. **23**: معينات من الآجر **I** نابارتي (؟) مونيسا. **4..3** سان اندرس دي قلعة

أيوب 8..7 أرغني ومنزل التيجان C. de los Capitalas توزور (تونس).

لوحة م. 25: 1 البرج الجديد في سرقسطة، 2 نابارتي 3 تورالبادي ريبوتا، سانتا تكلا ثيربيرا - كينتو برج فيرير- سان ميجيل بسرقسطة 4 لانخارمس. 5 سان سلبادور دي ترويل، 6 سان مارتين دي ترويل تاوستي.

لوحة م. 26: كنارات من الآجر B-A سان اندرس في قلعة أيوب. C ريكولا، أوتيبو، بلتشيتي، الفخارين، تاراثونا، سان أندرس في قلعة أيوب D سان أندرس E سان أندرس وسانتا ماريا في قلعة أيوب F باجبيناس. G تاراثونا ولا سيو في سرقسطة. H تاراثوثا ولاسيو بسرقسطة I روماني، سان أندرس دي جابجو . J أتيكا بلمونتي . K أتيكا . L باجيناس LL مونيس

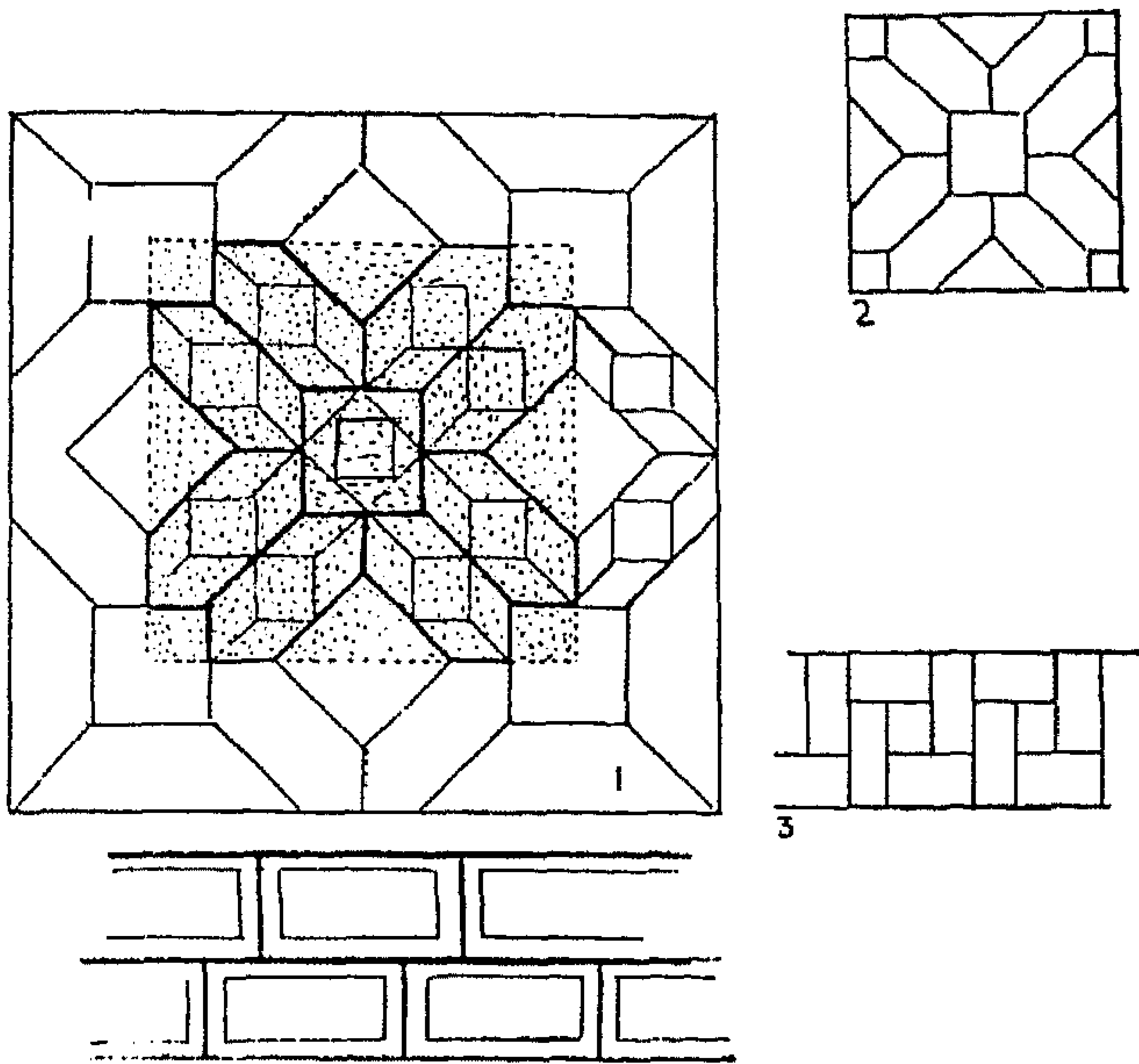
أشكال موازية من المشرق: 2 - 4 قصر أخيضير - 3 بخاري 5-6 إيران، 8 أورينتال إي دادس (المغرب Marruecas).

لوحة م. 27 :anglerado، التطور I - قرطبة ومدينة الزهراء . 2 منزل عربي في طليطلة (القرن الحادي عشر) 3-4 عصر الموحدين في الأندلس . 5 العصر الناصري الغرناطي. 6 زخارف جصية من قصر بينو إيرموسو دي خاطبة (القرن الثاني عشر) 8-7 قصر الحمراء.

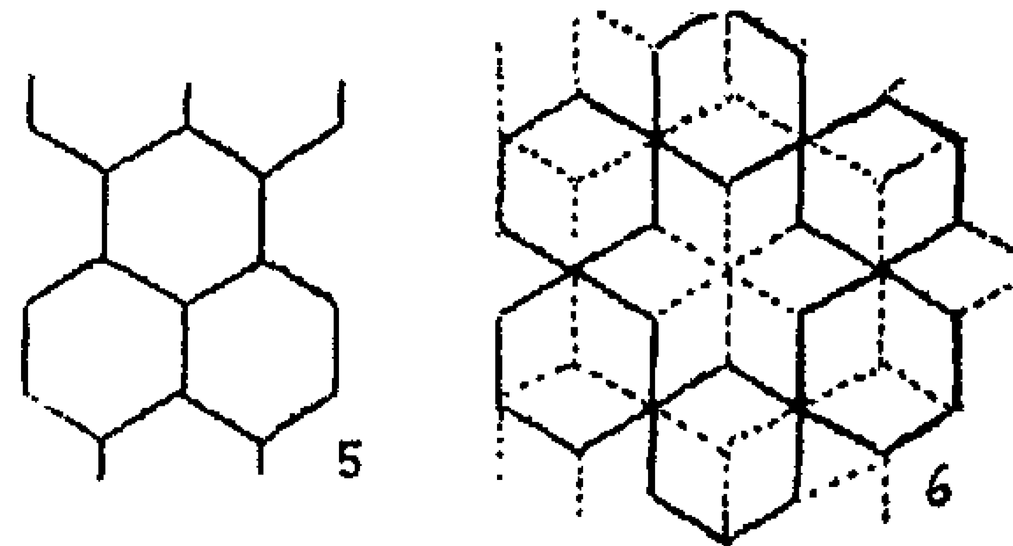
الفصل السادس والعشرون

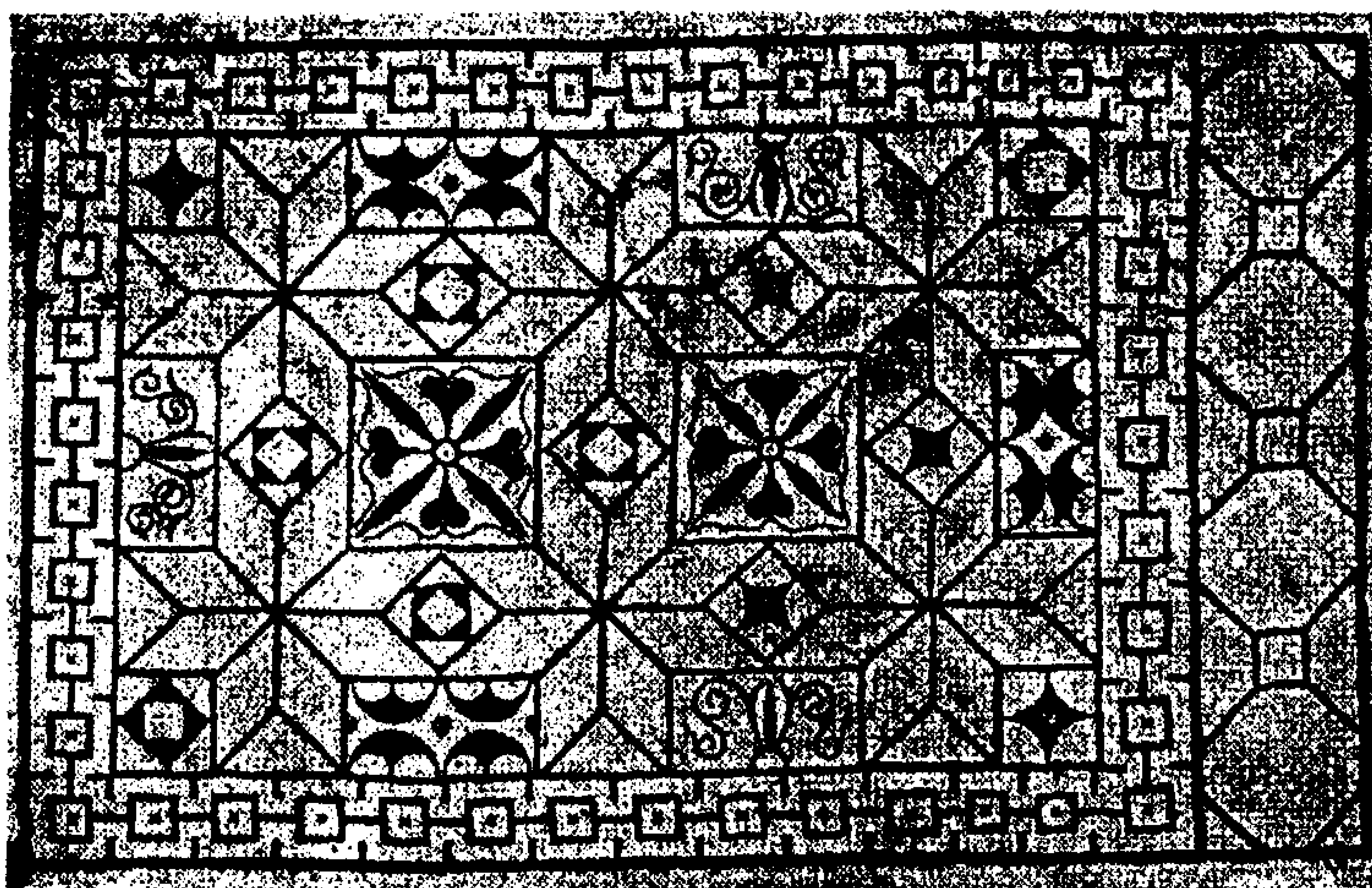
الأسقف المسطحة وأكثر أشكالها الهندسية أهمية.

لوحة م. 28 : سقف مسطح -القصر الأسقفي في ألكا لا دي إينارس .

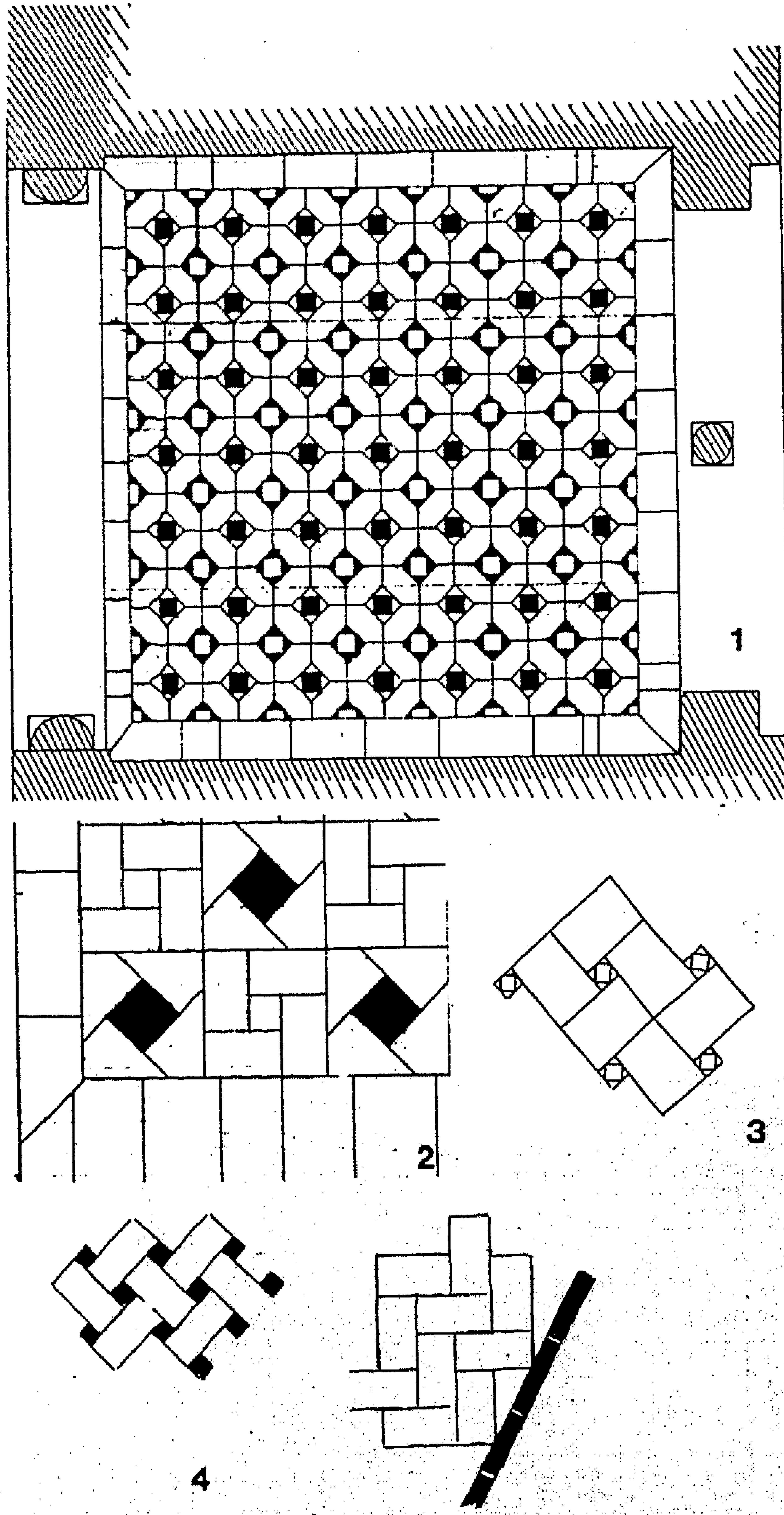


لوحة م. 1 أنماط أساسية كلاسيكية

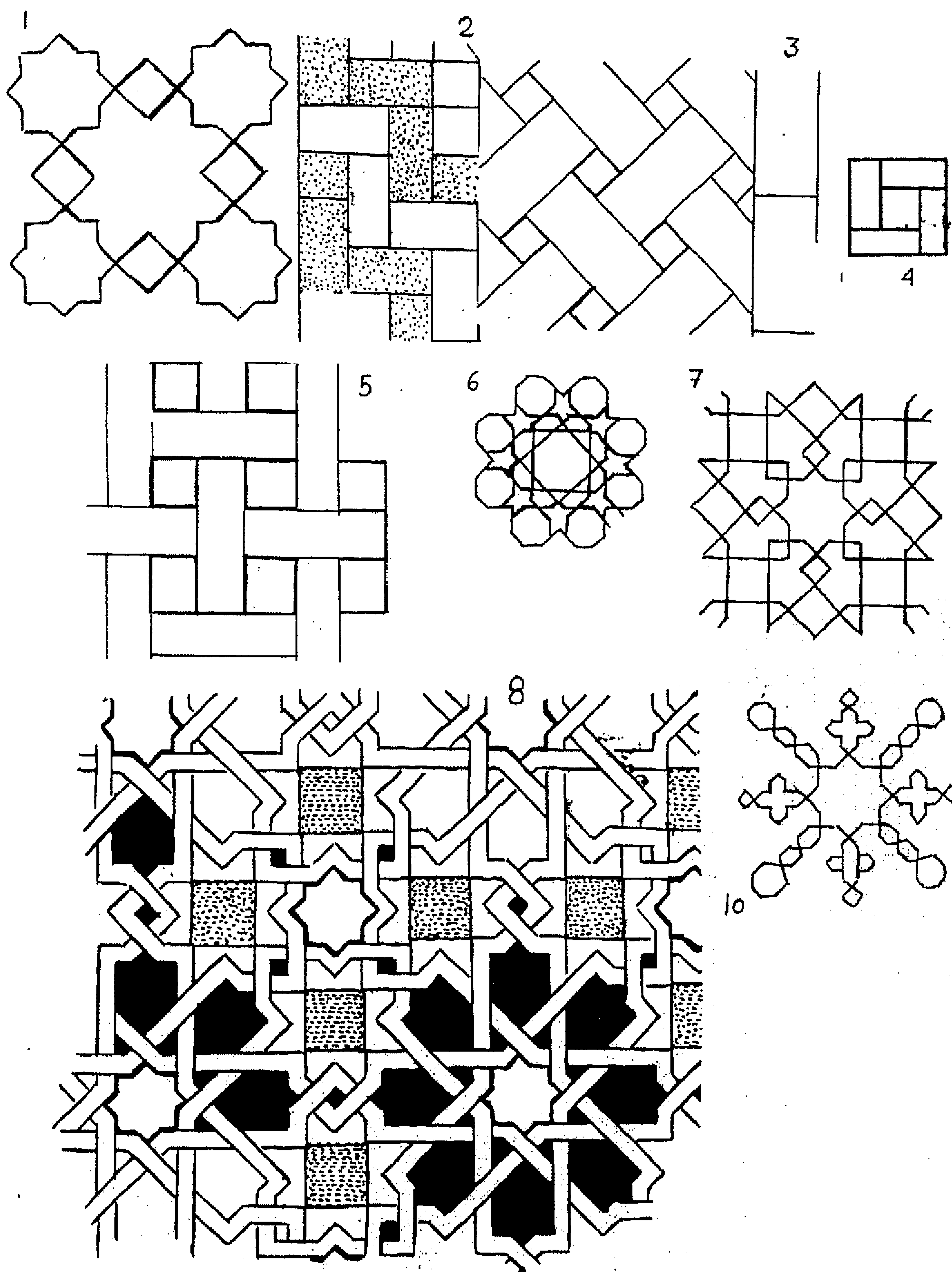




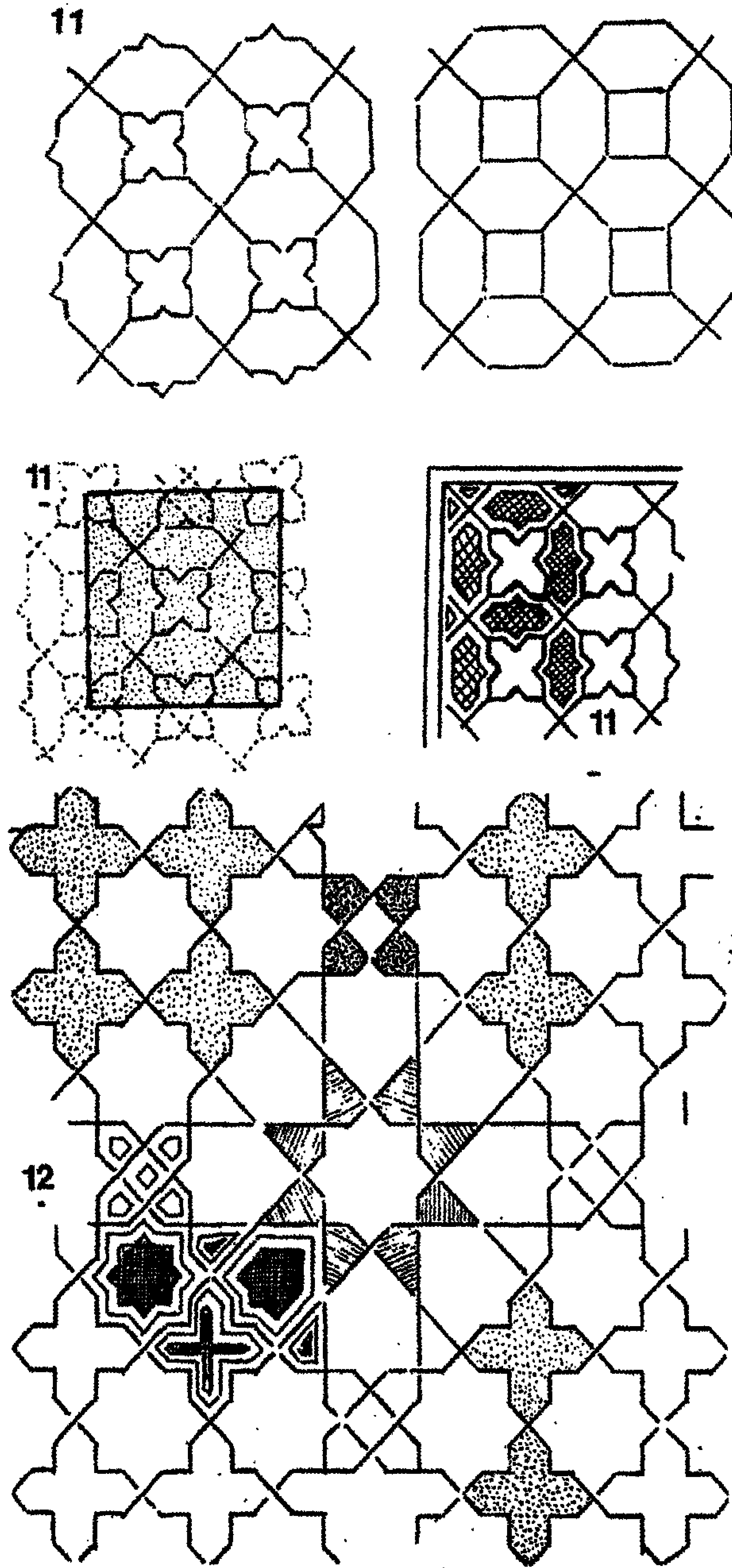
لوحة م. 2 فسيفساء في الكالادل ريو أشبيلية



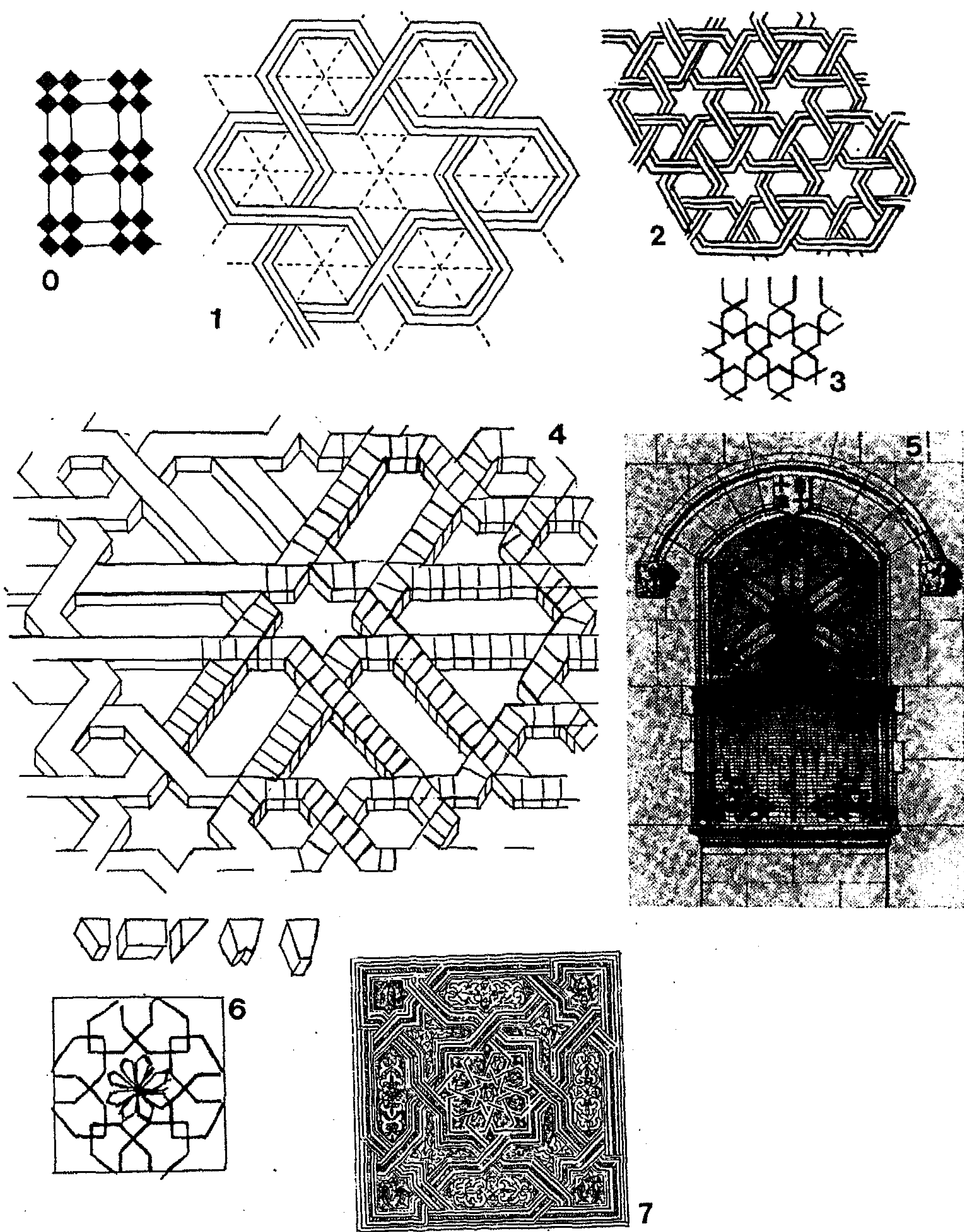
لوحة رقم 3 أرضيات أندلسية



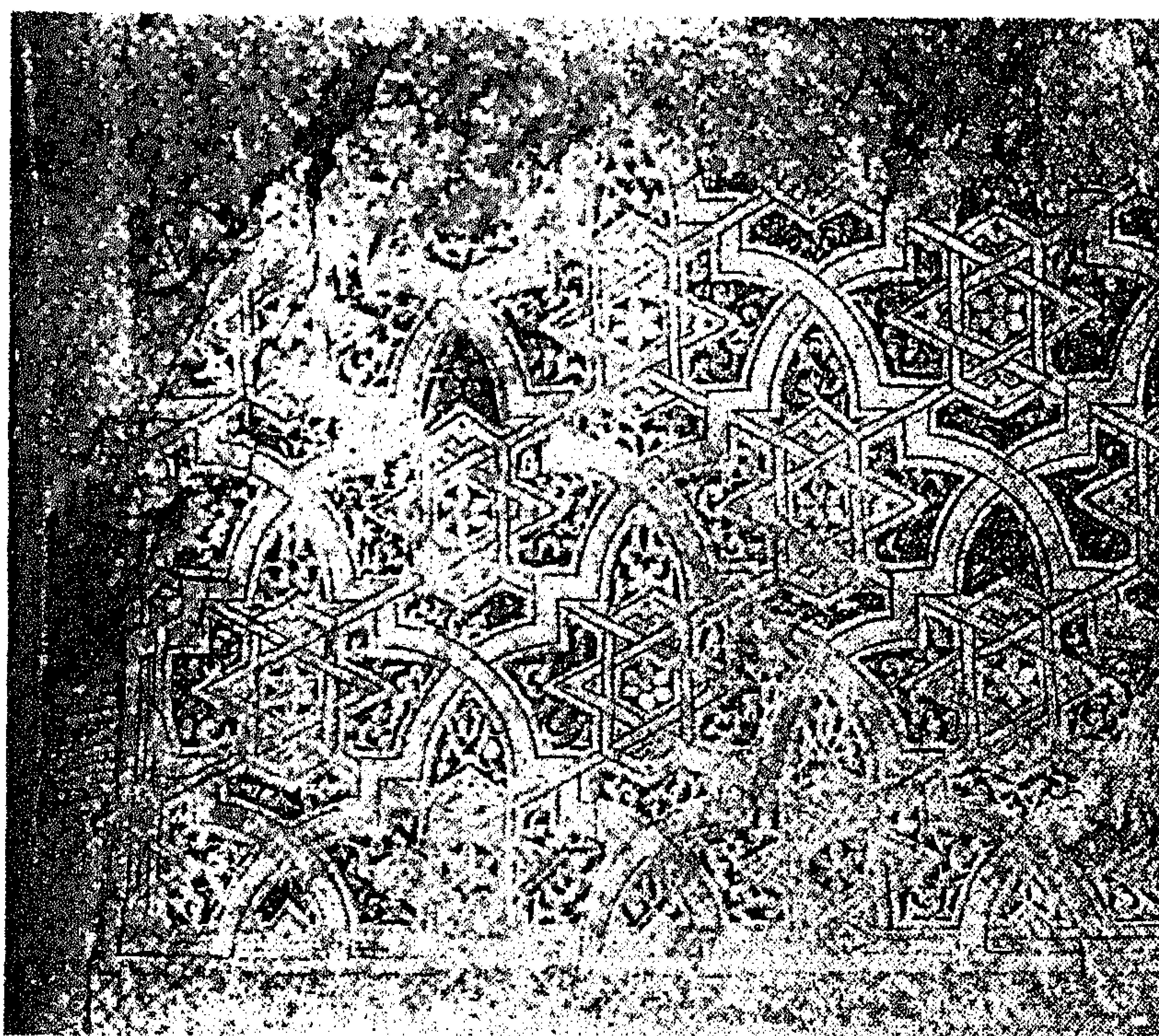
لوحة رقم 4 أنماط هندسية لأرضيات في ثيسنيروس cisnesos 1,2,4,5 في ألكالا وسان خوان دي لابينيتنيا في طليطلة 4,5,6,7 سان خوان دي لابينيتنيا في طليطلة وأديرة طليطلية (القرنين الخامس عشر والسادس عشر. زخارف جصية طليطلية، 10 أرضية في دير لا إيزابلس- سلمنقة.

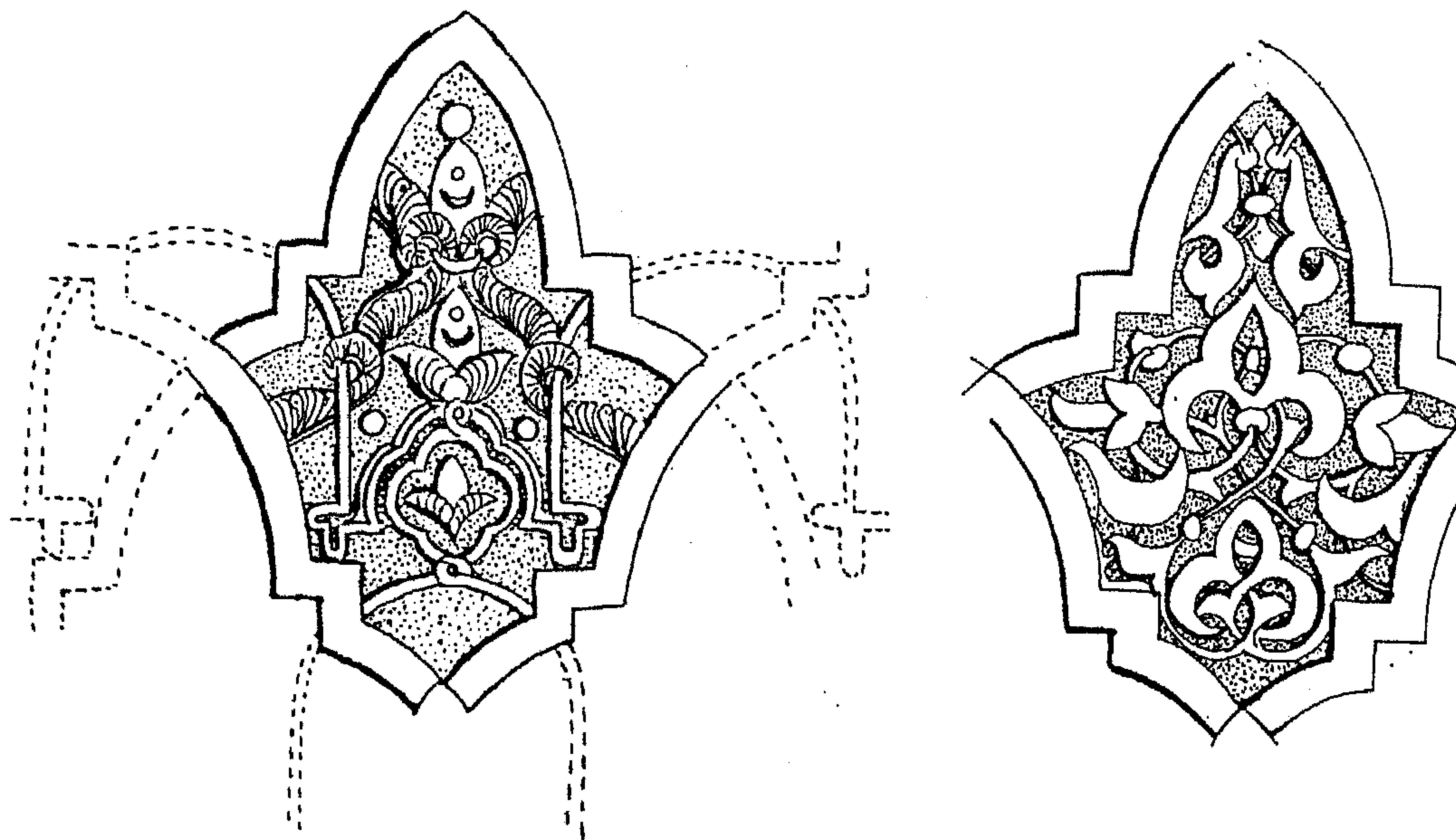


لوحة رقم 5 أنماط لأرضيات cisrierianas: 11: زليج من ألكالا وطليطلة أرضية التطور كان ابتداء من الأنماط الإسلامية. 12سان خوان دي لا بينيتثيا- طليطلة

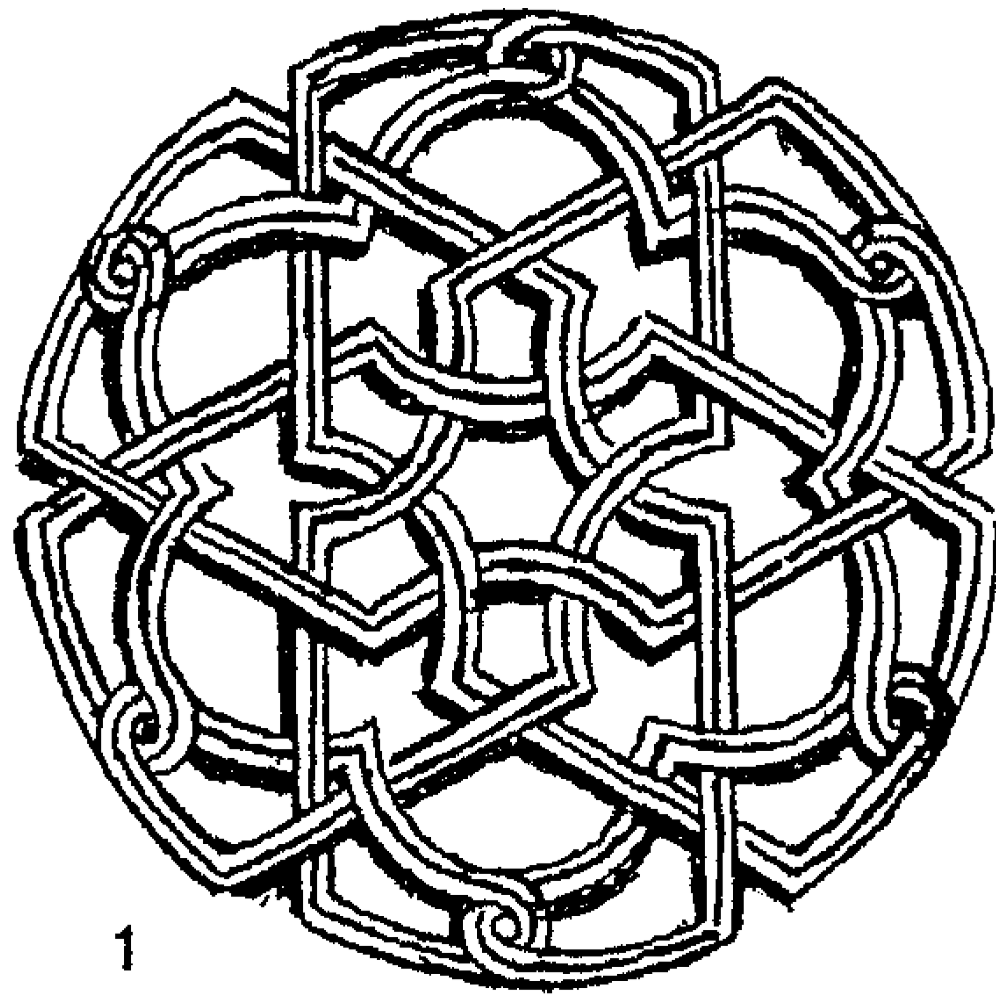


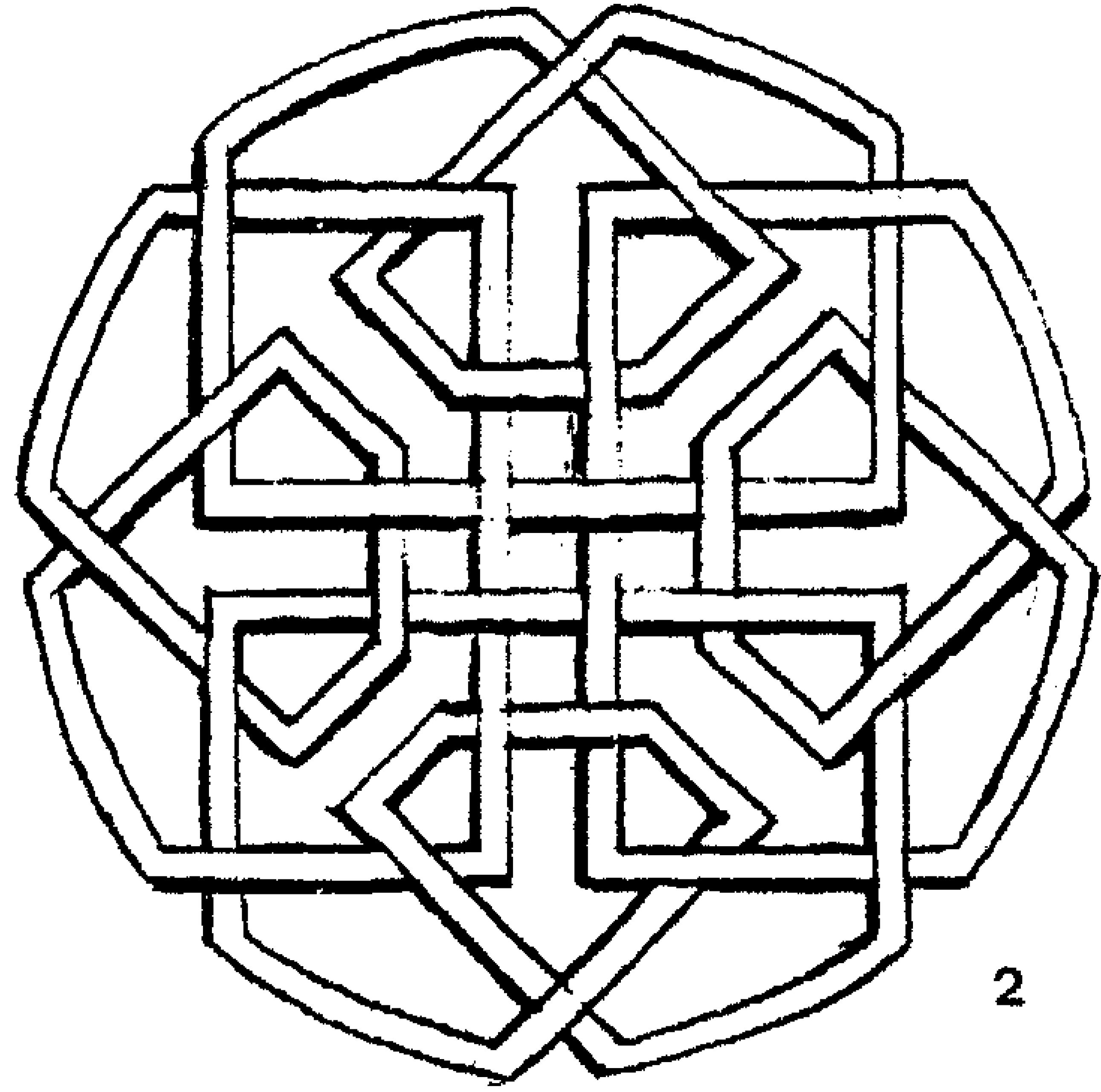
لوحة رقم 6 متنوعة

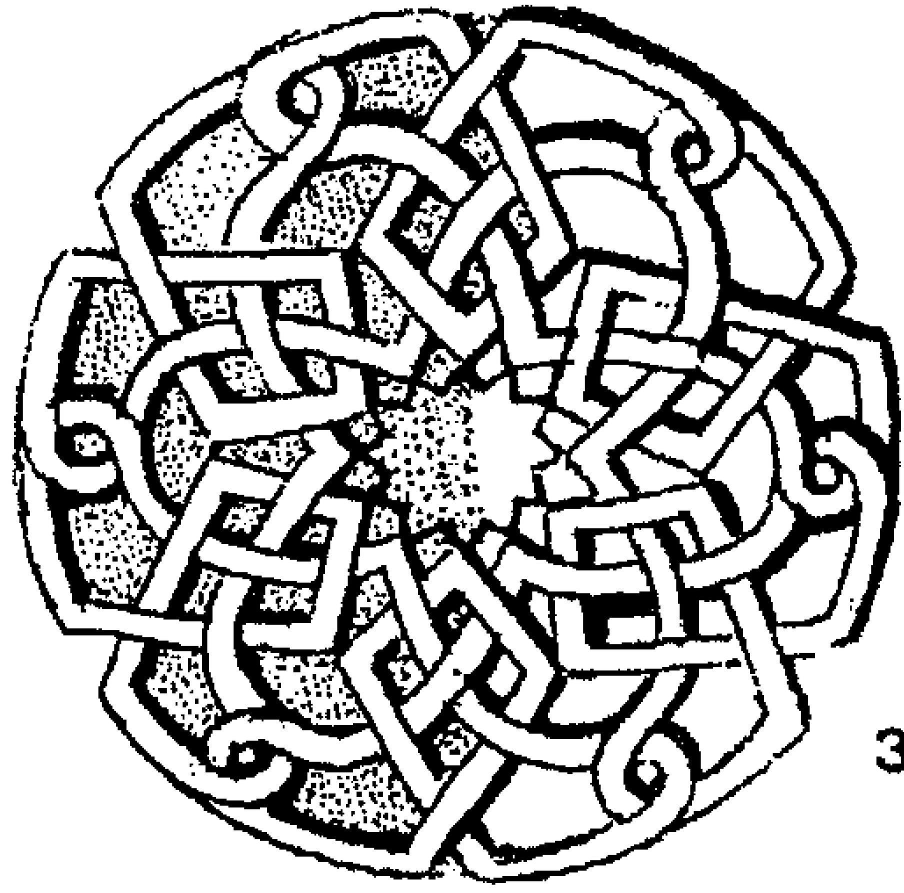


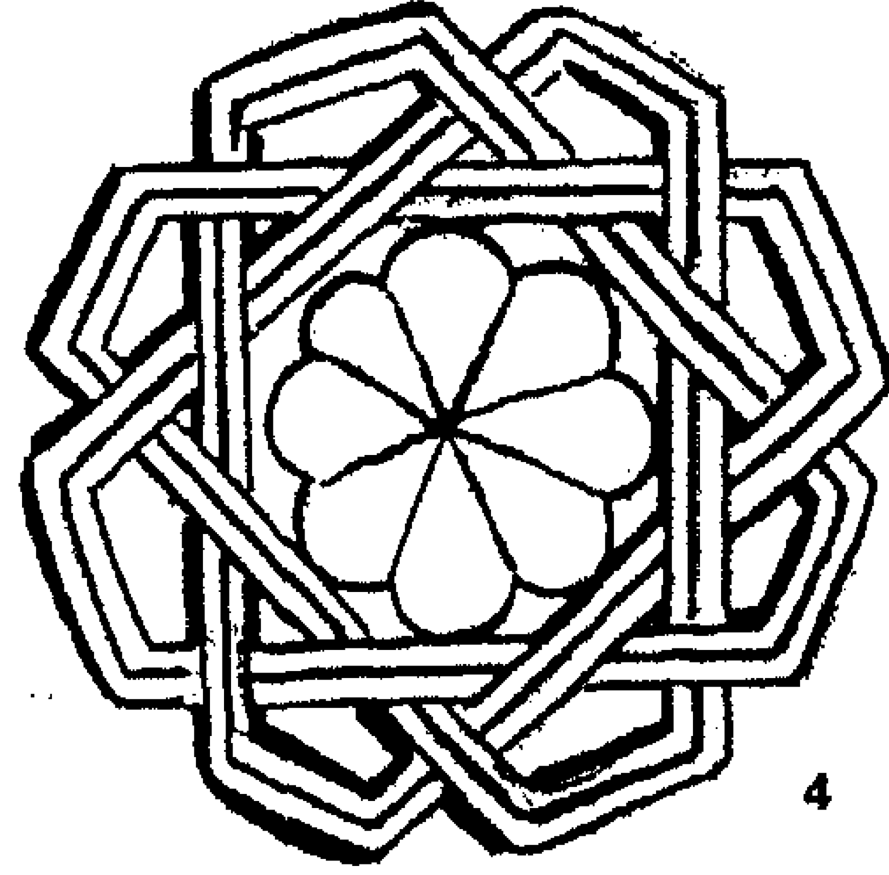


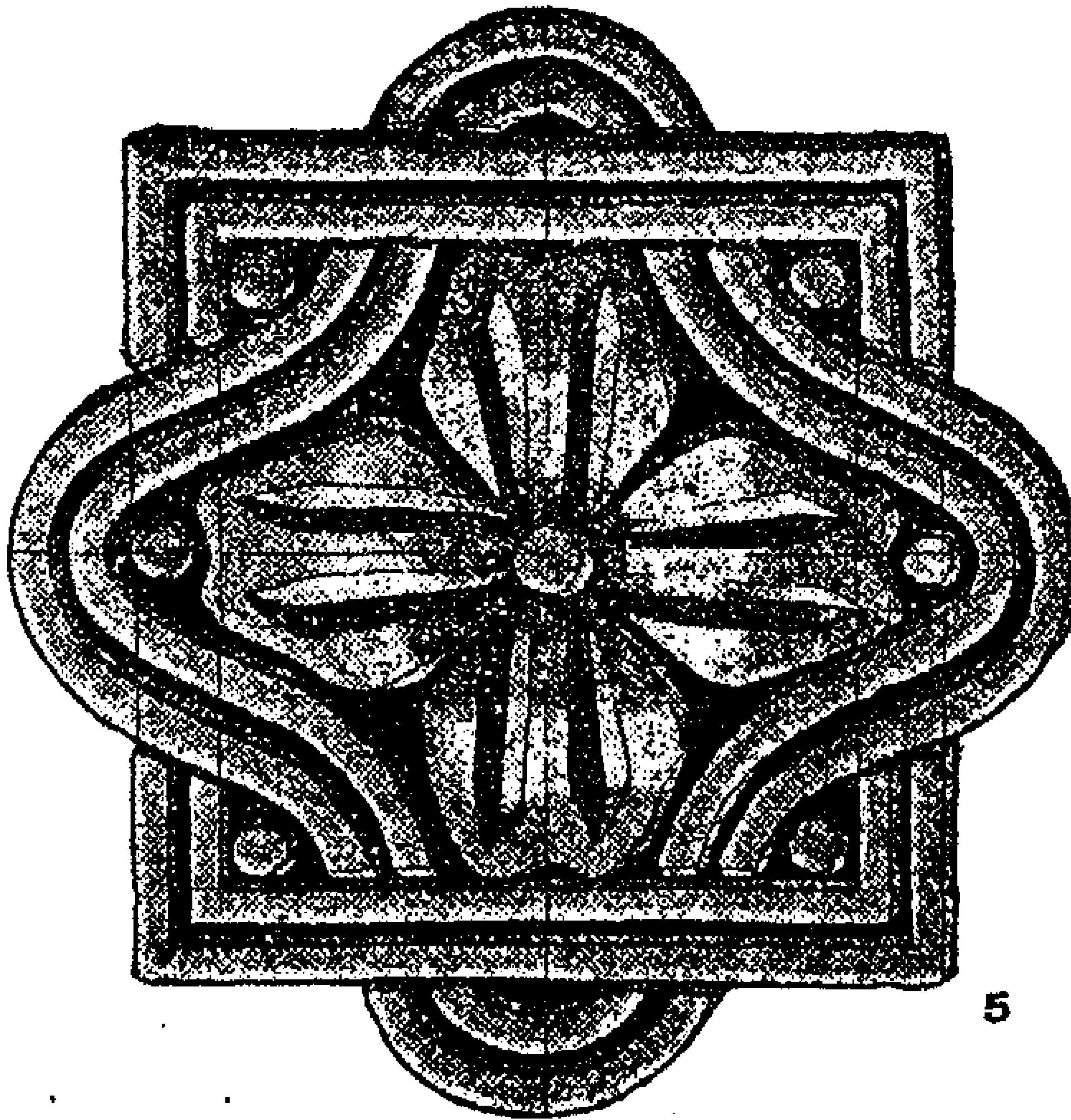
لوحة رقم 6 (مكرر) معينات losanges

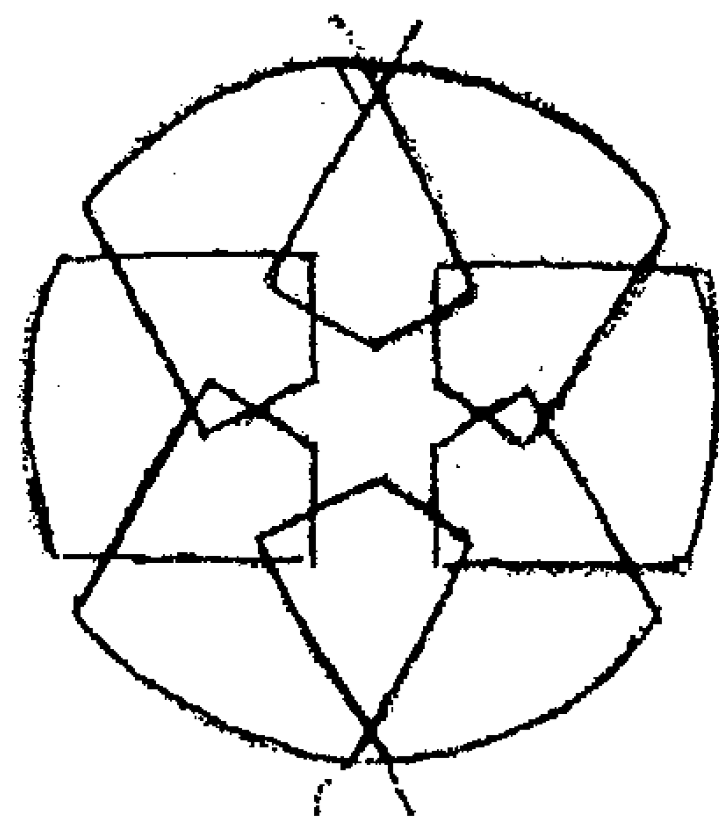




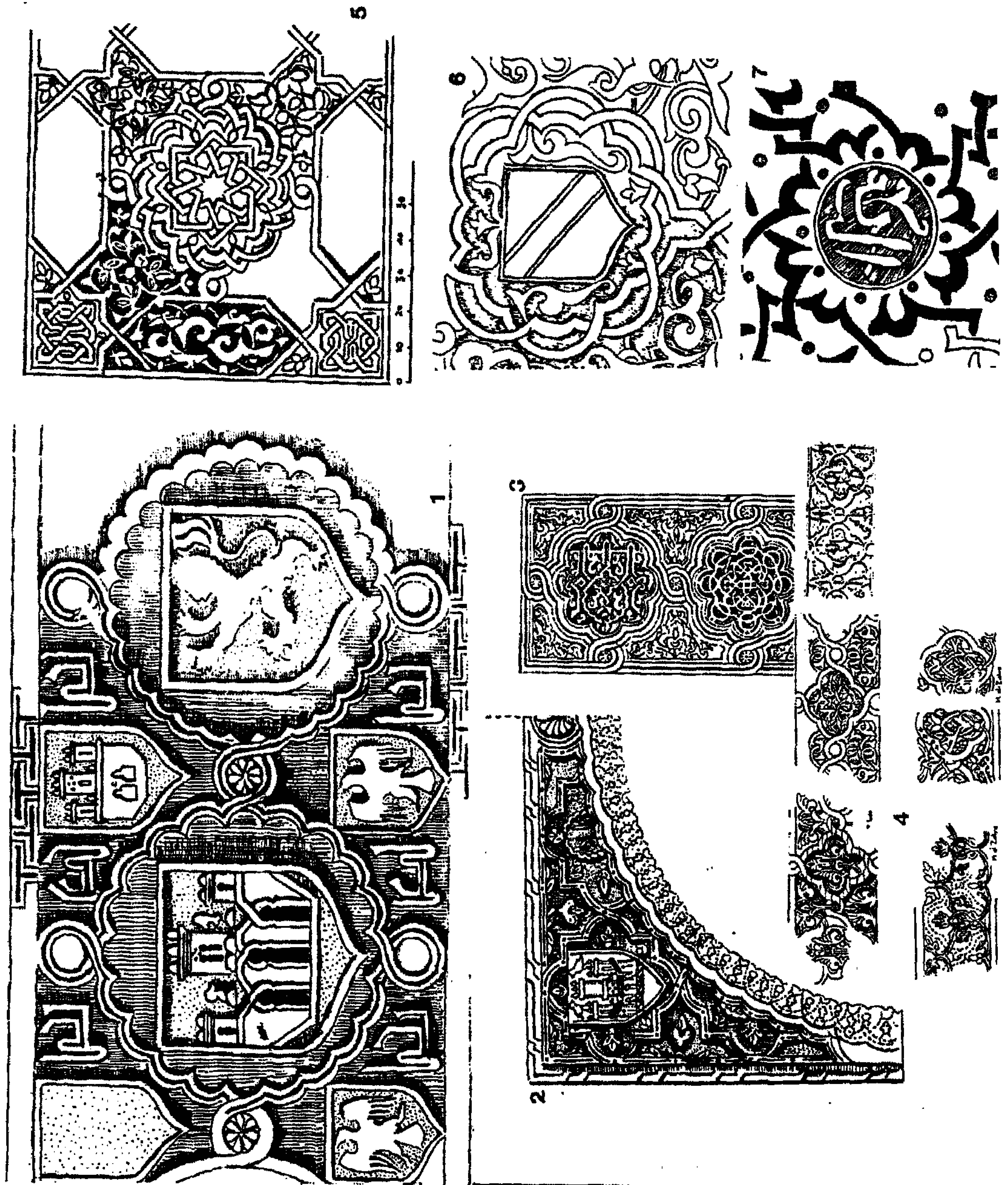




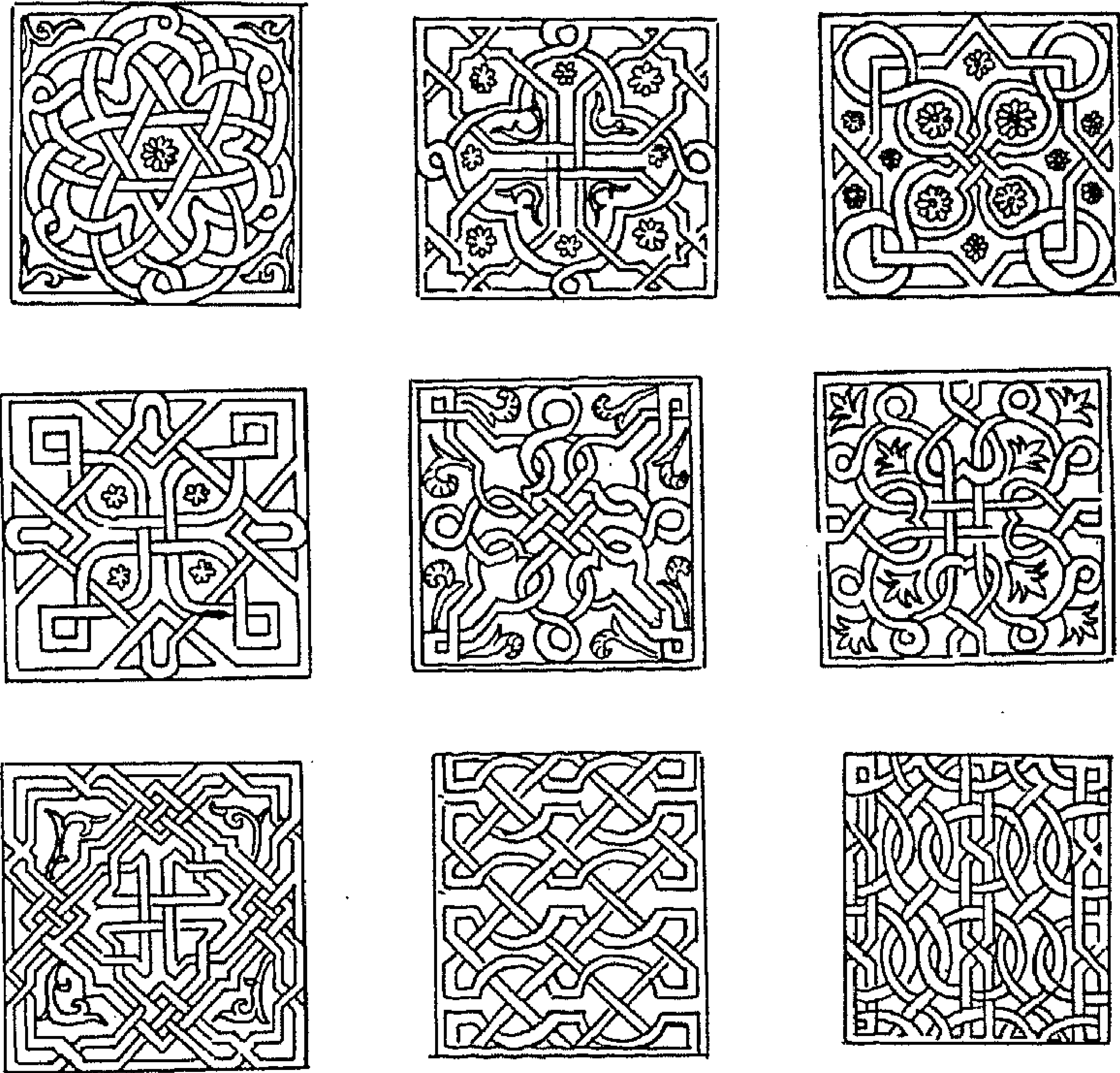


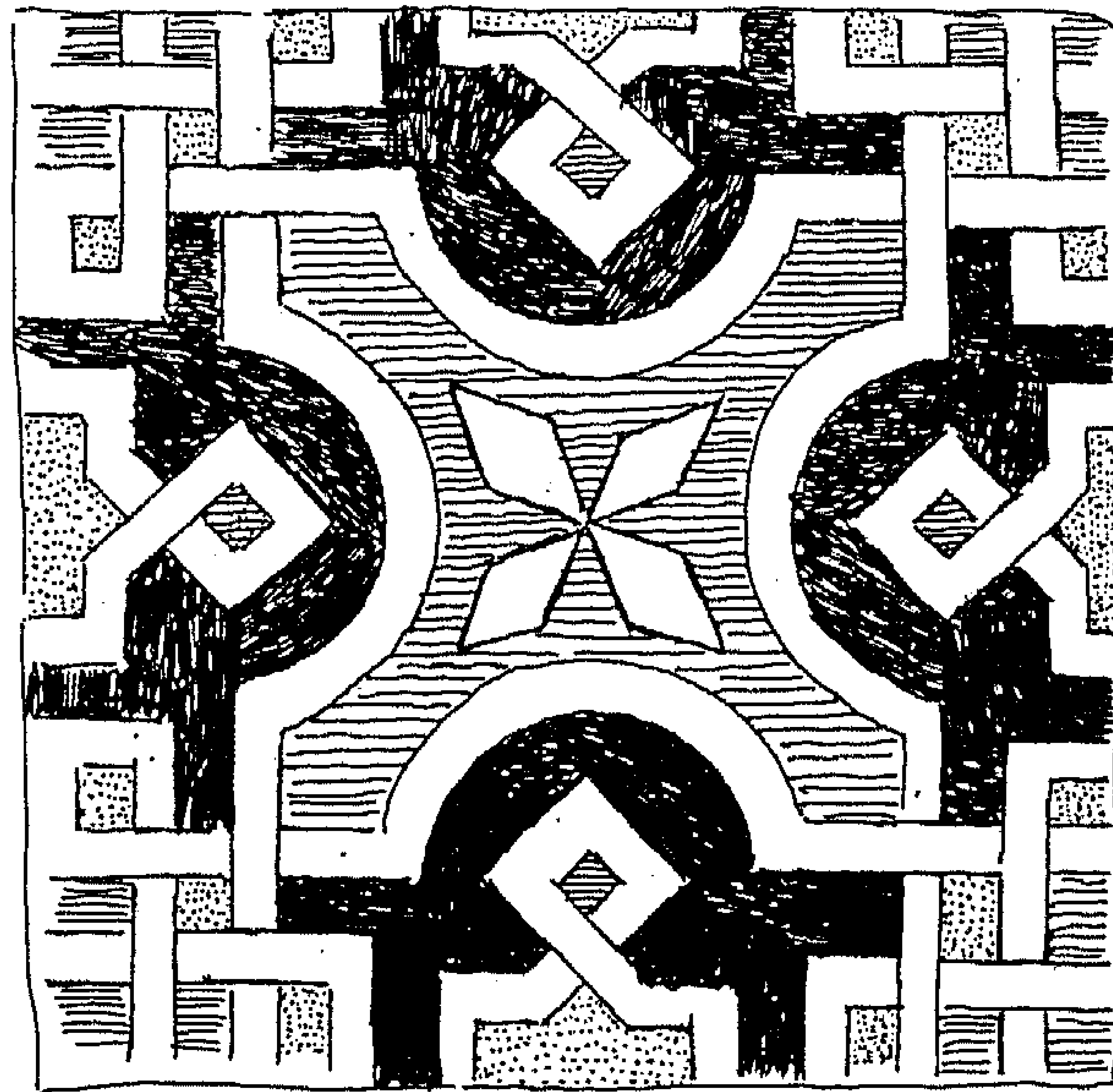


لوحة رقم 7 ميداليات مفصصة



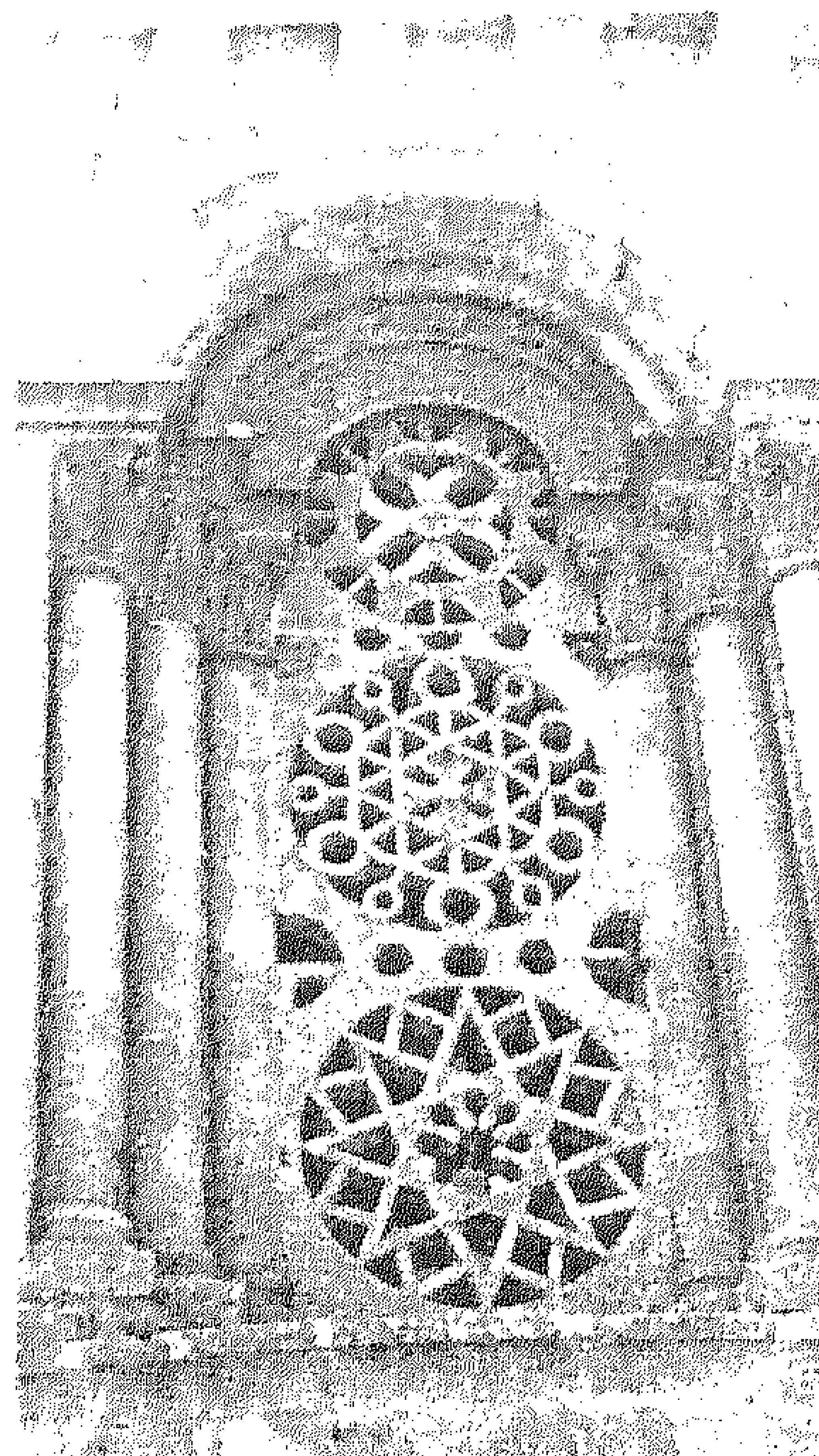
لوحة رقم 8

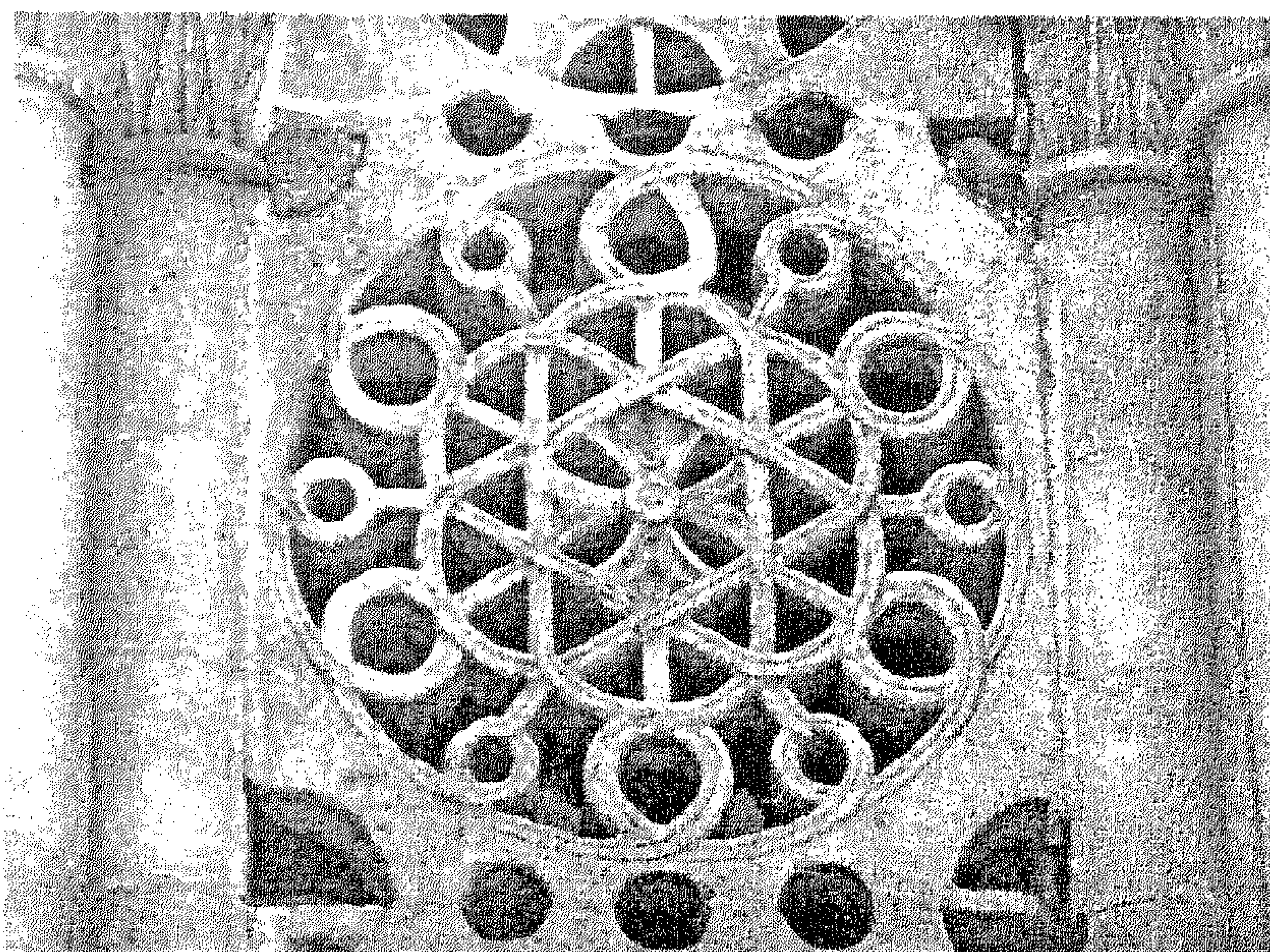




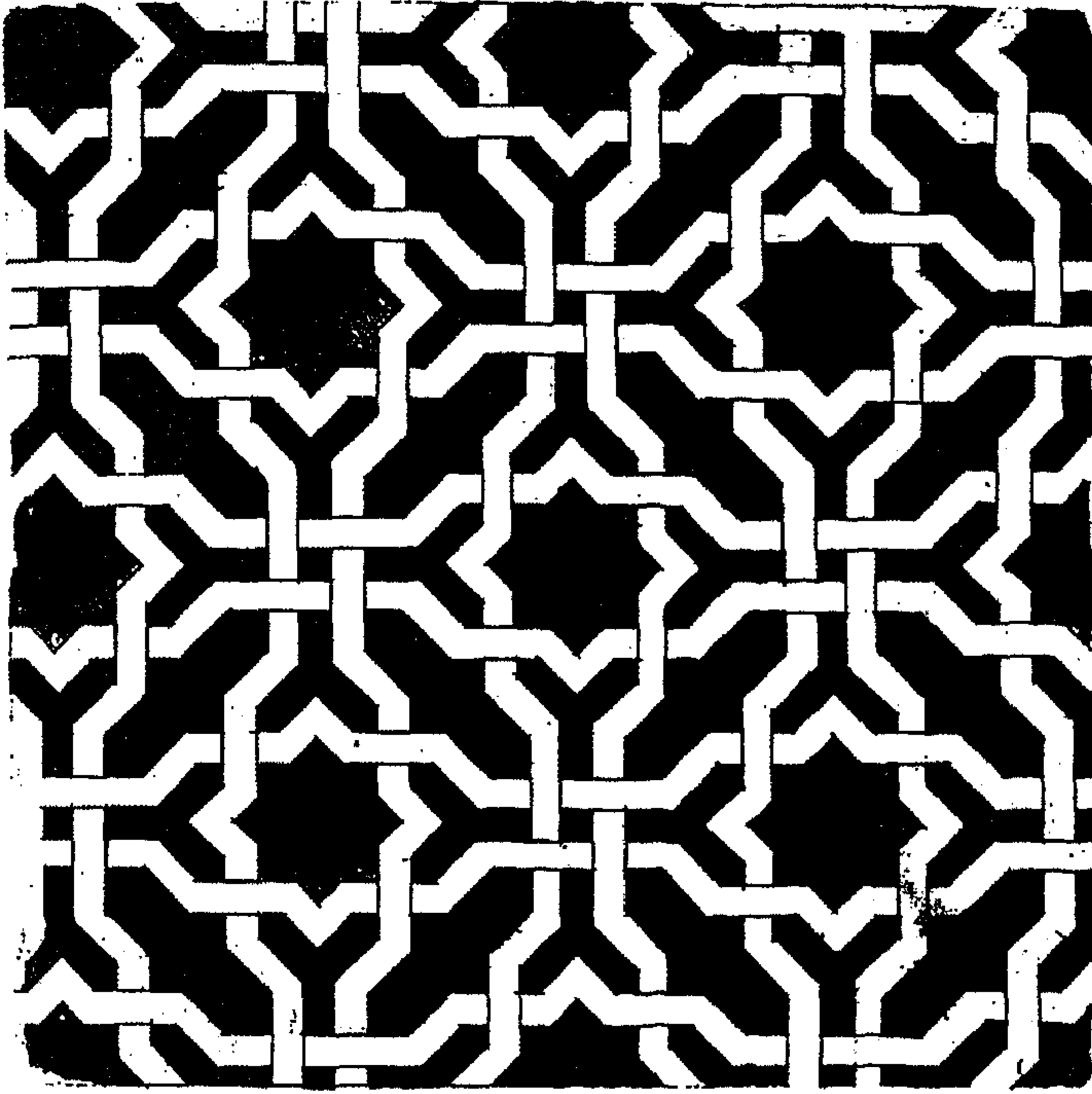
لوحة رقم 9 تسع واجهات في منبر الجزائر- زليج من ألكالا (القرن السادس عشر)

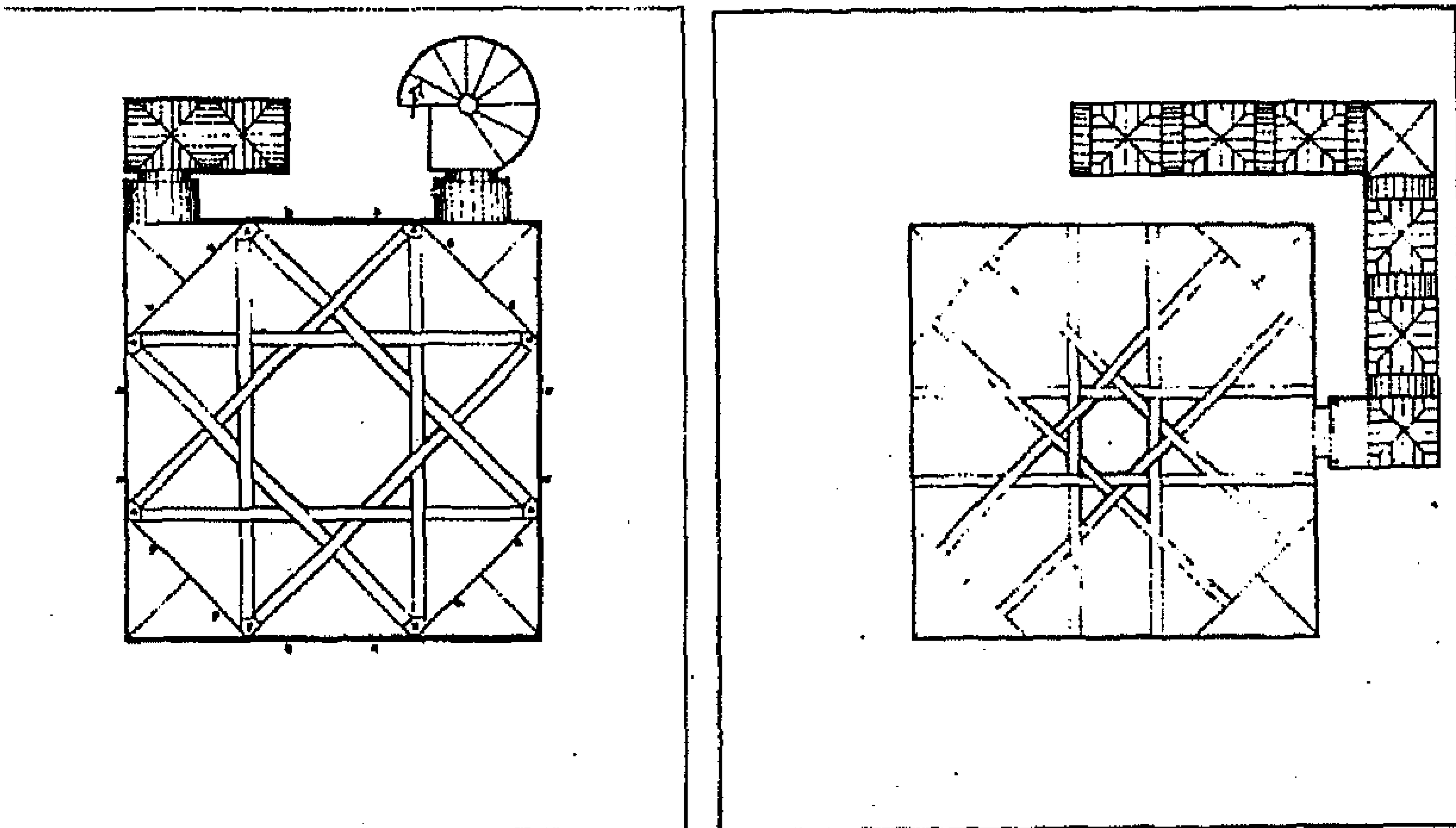




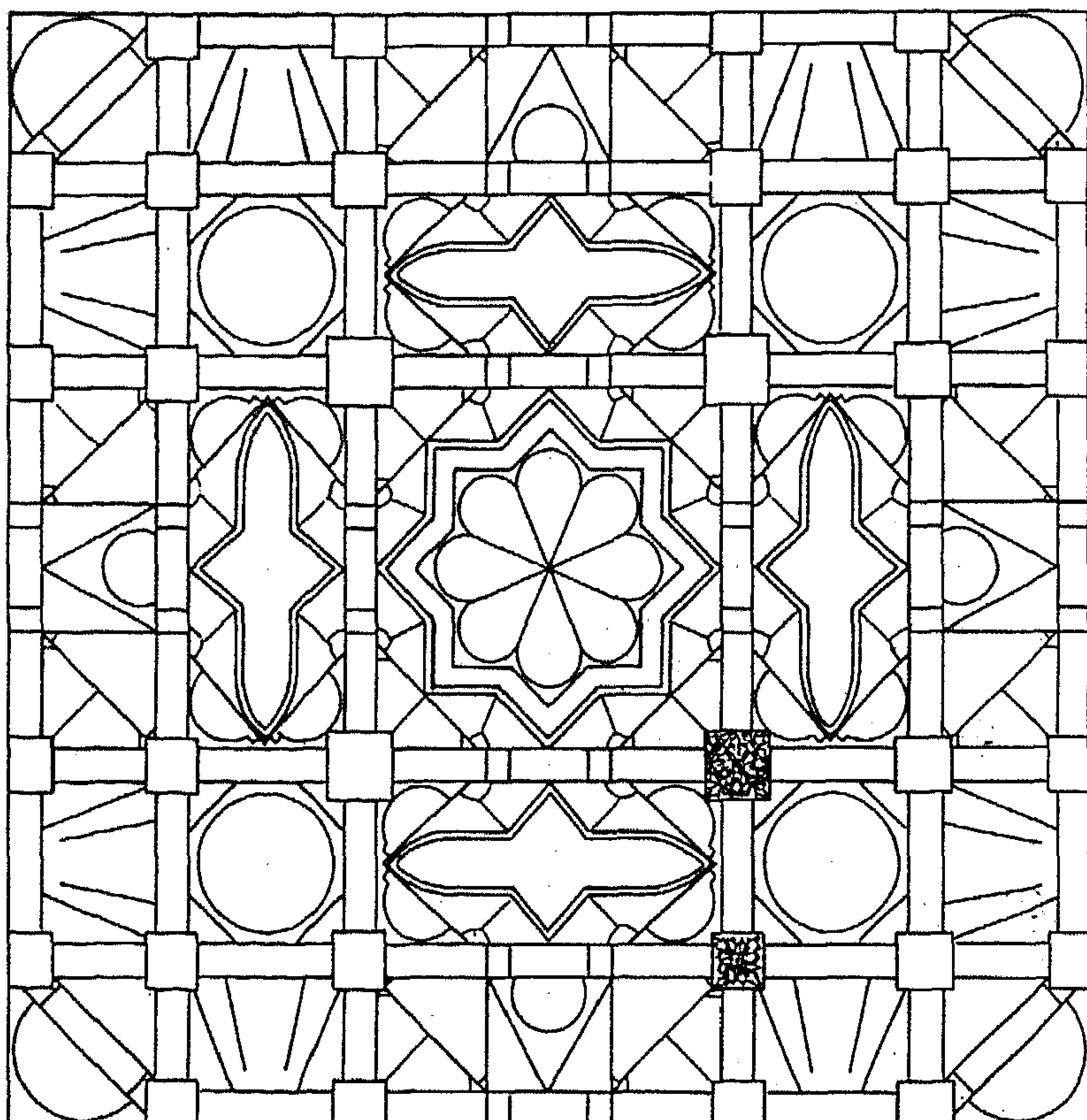


لوحة رقم 9 (مكرر) مشربيات في كنيسة سانتا كولوما ألبندوبيجو (وادي الحجارة)



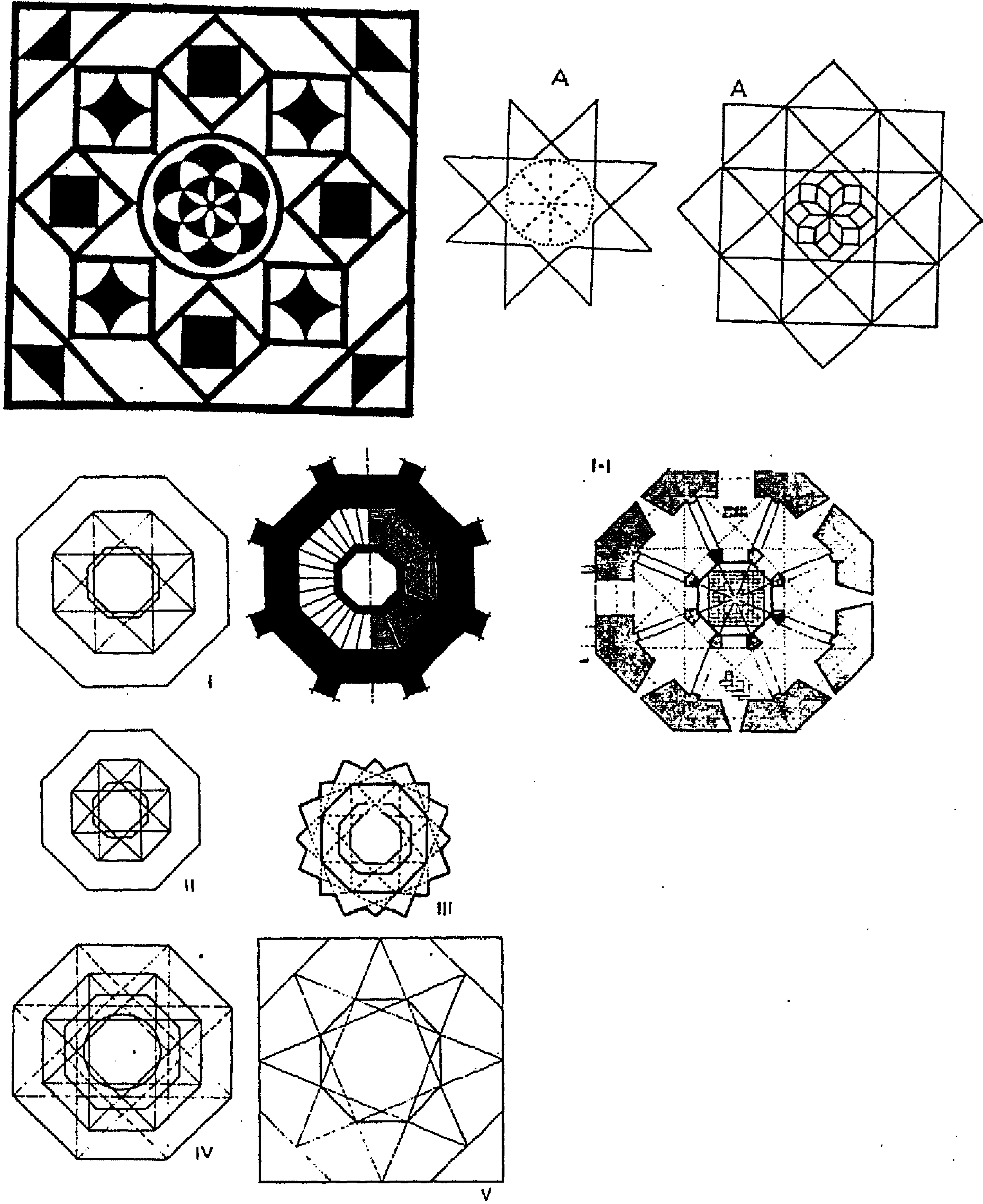


لوحة رقم 1-10 تكوين من الحمراء، 2 مسقطان لبرج السجن- ألكالاريال (جيان)

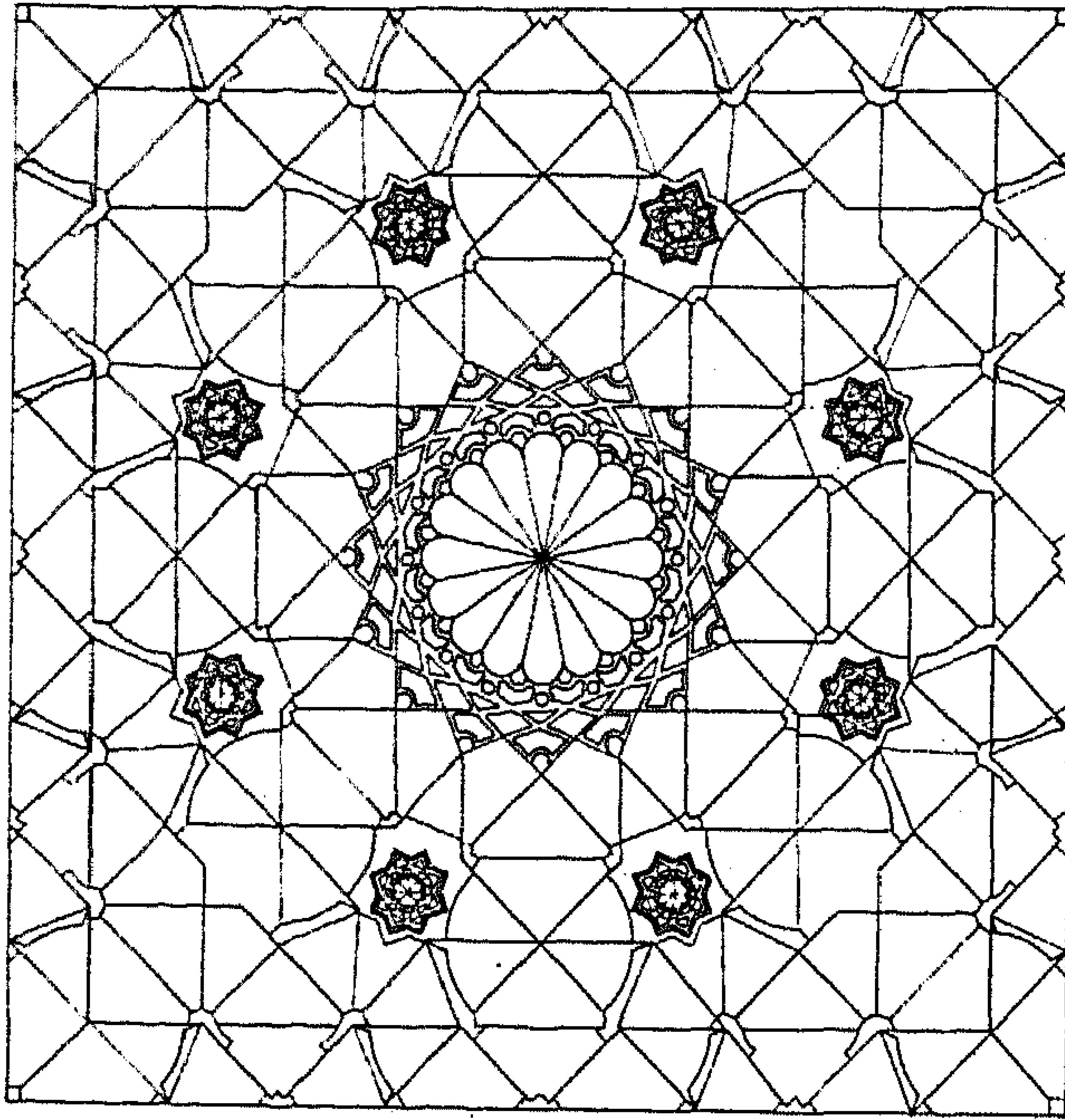


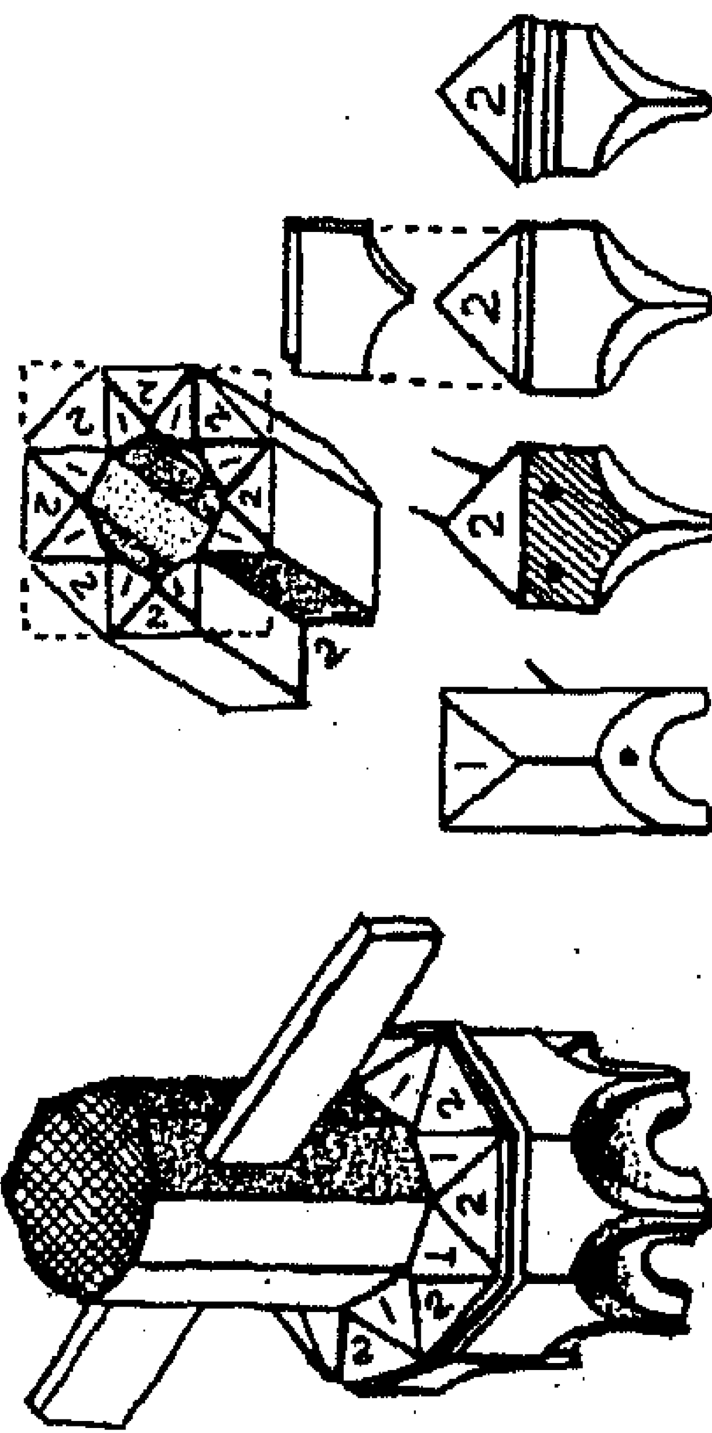


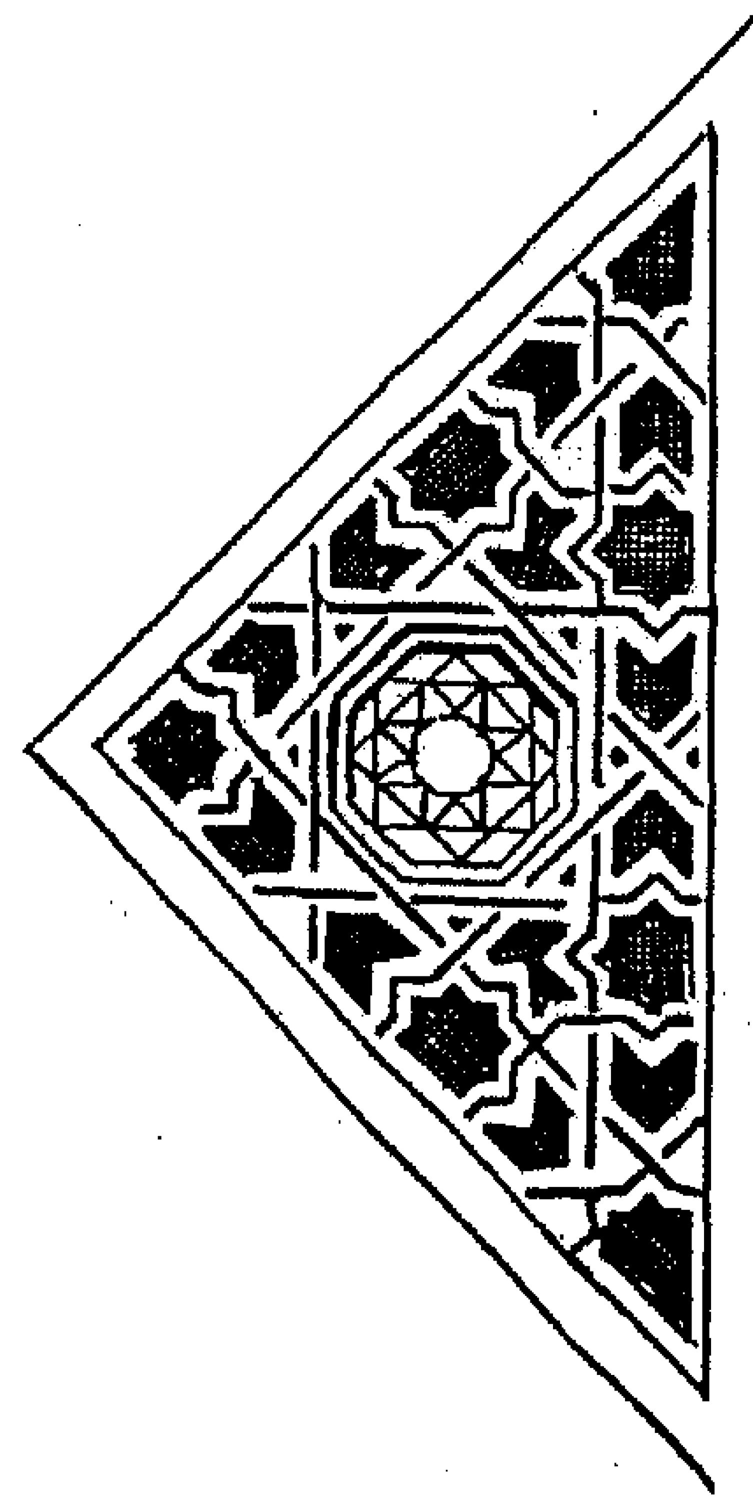
لوحة رقم 1-10 1- قبة من المقربصات في كنيسة سان اندرس (طليطلة) 2 زخارف جصية في خيريث دي لا فرونتيرا



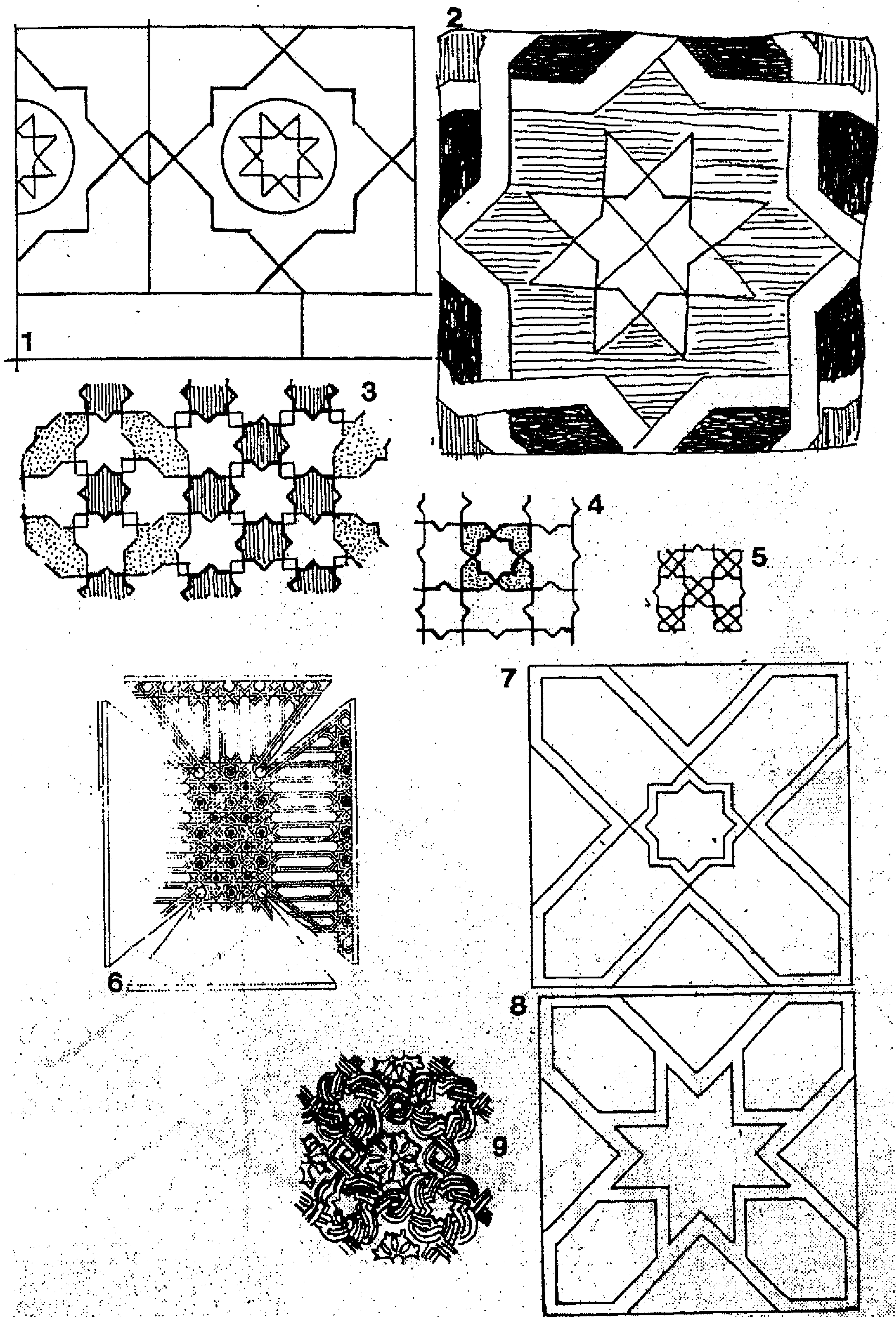
لوحة رقم 11 نجمة ذات ثمانية كمخطط معماري



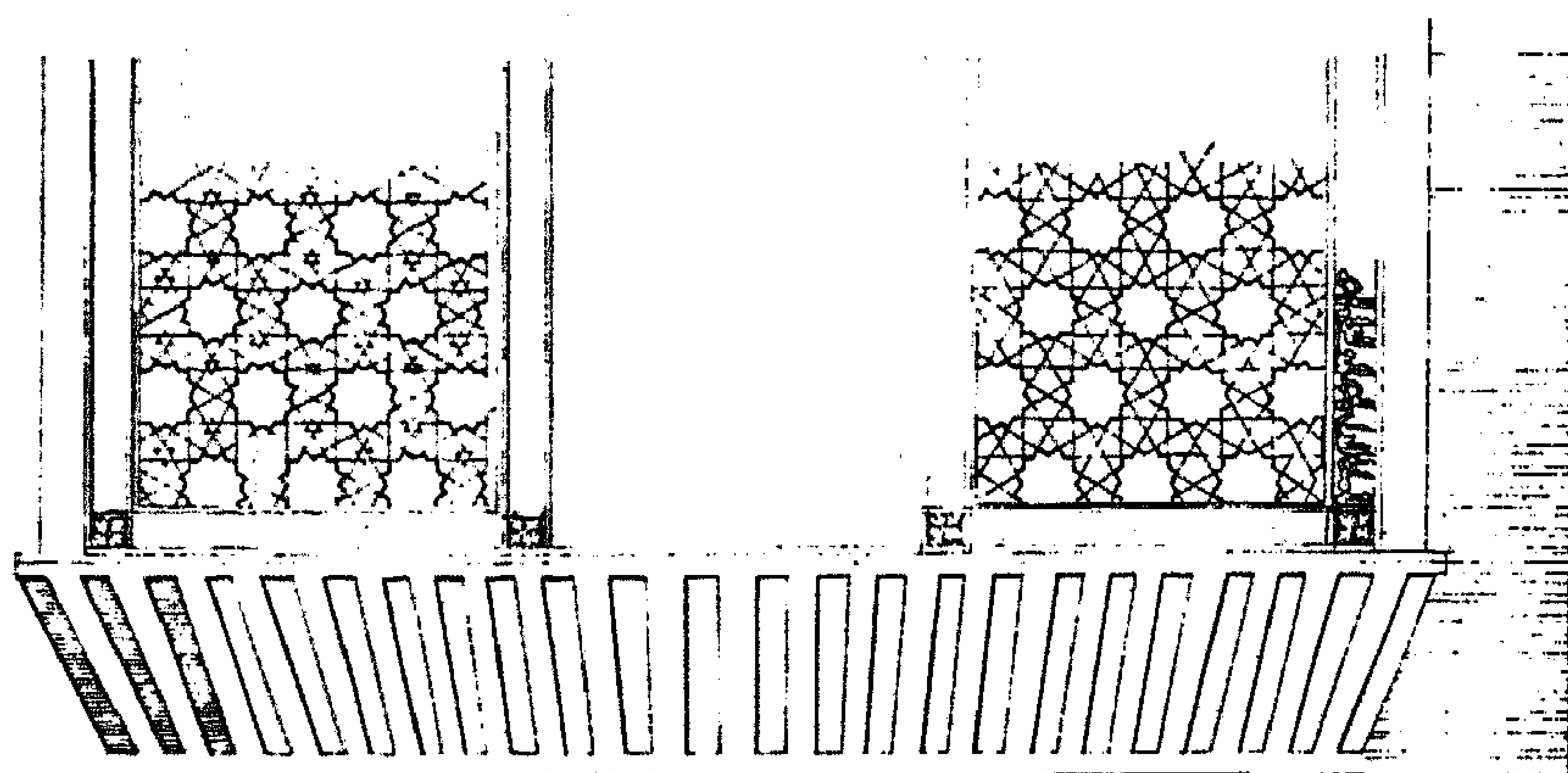


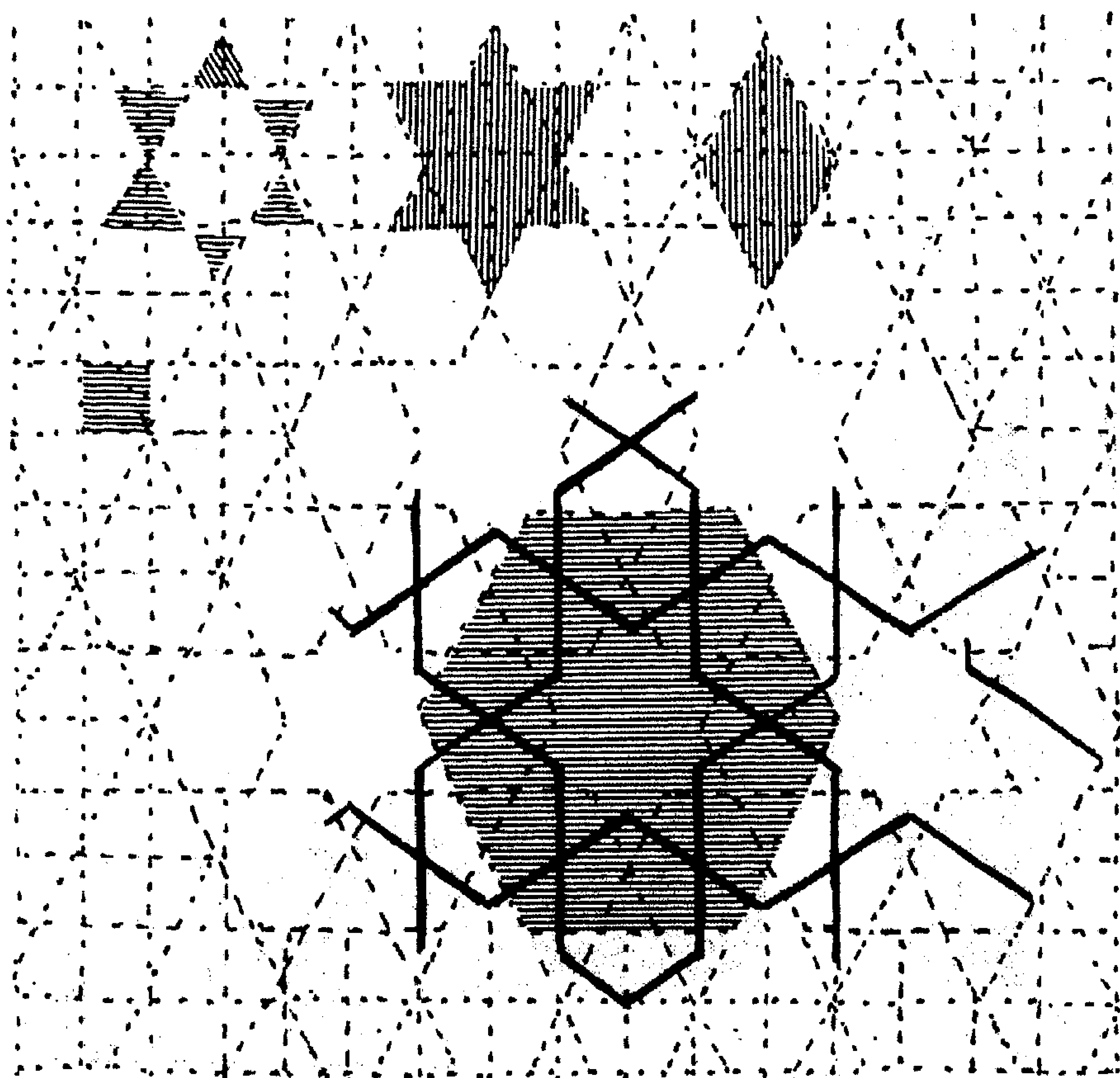


لوحة رقم 12 مقربصات 1 كنيسة ايروستس (طليطلة) لا أوليجاس - برغش

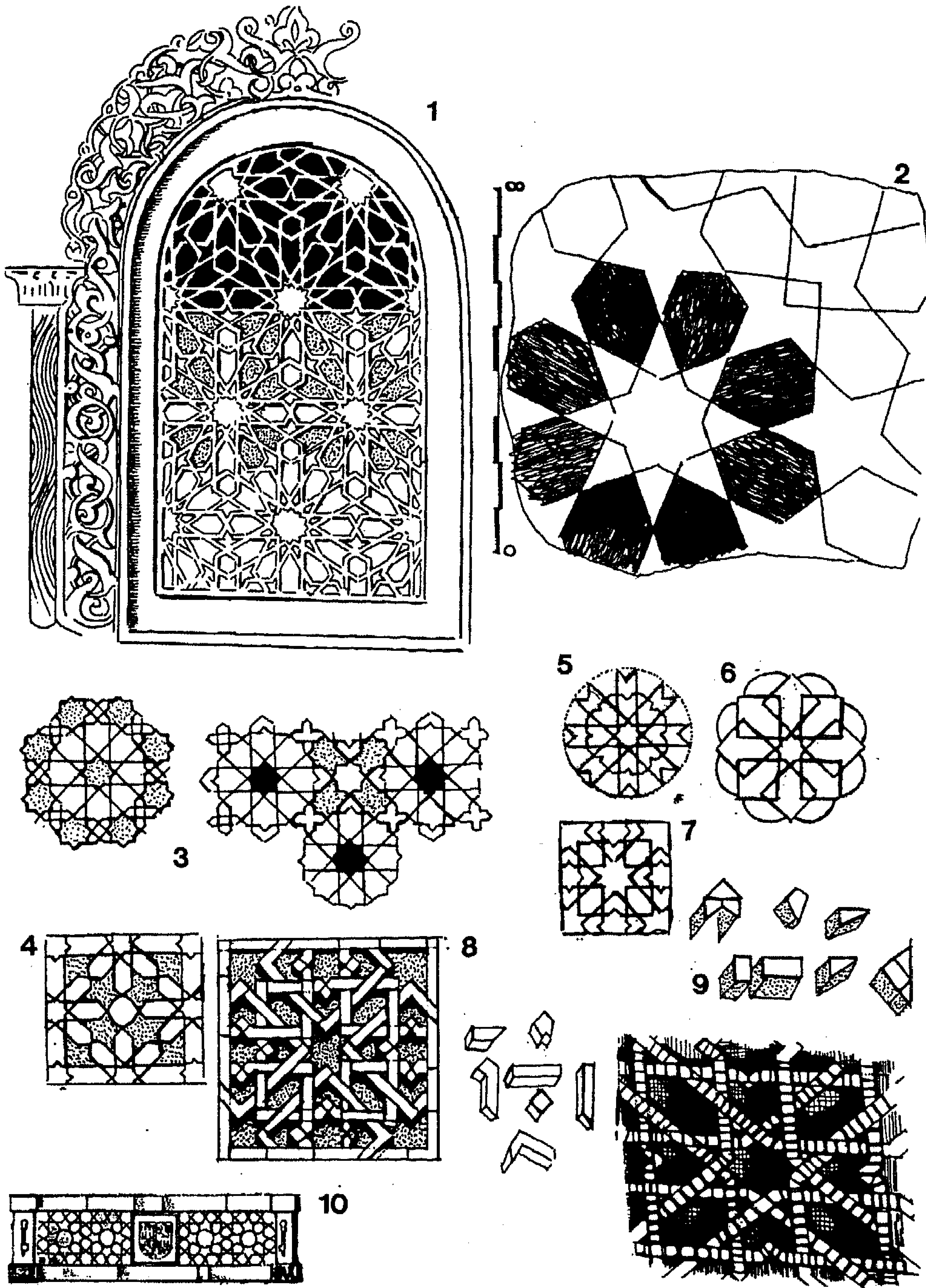


لوحة رقم 13 تشبيكه من 4 نجوم ذات ثمانية

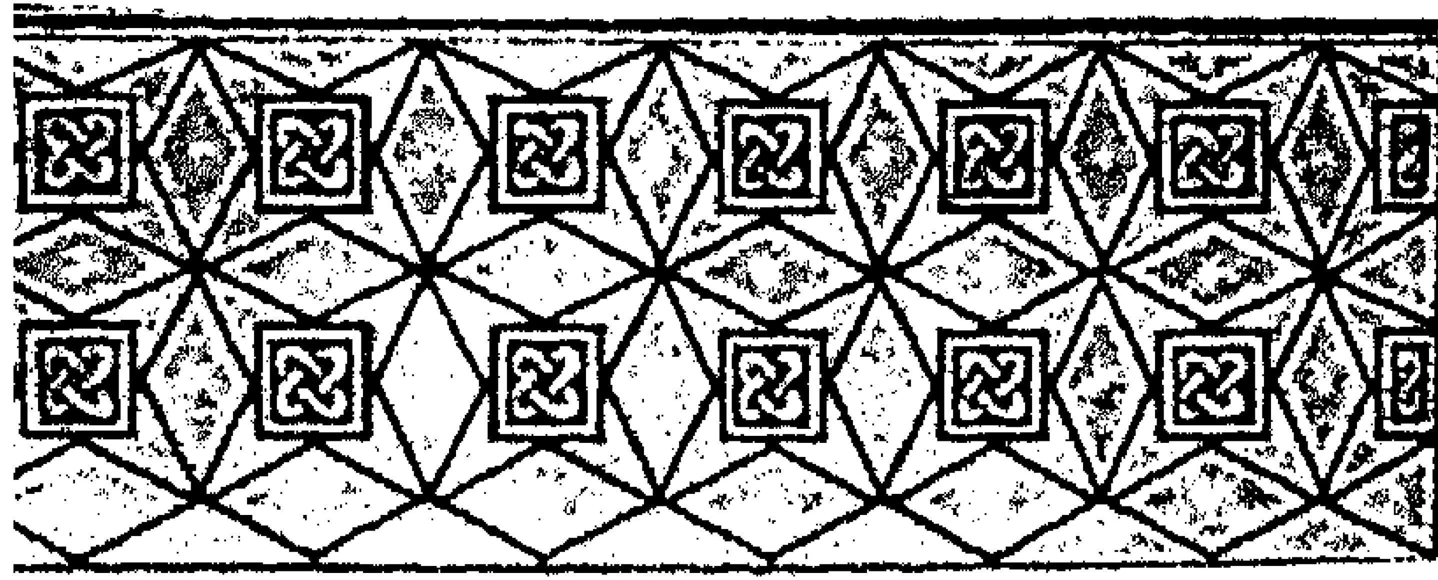


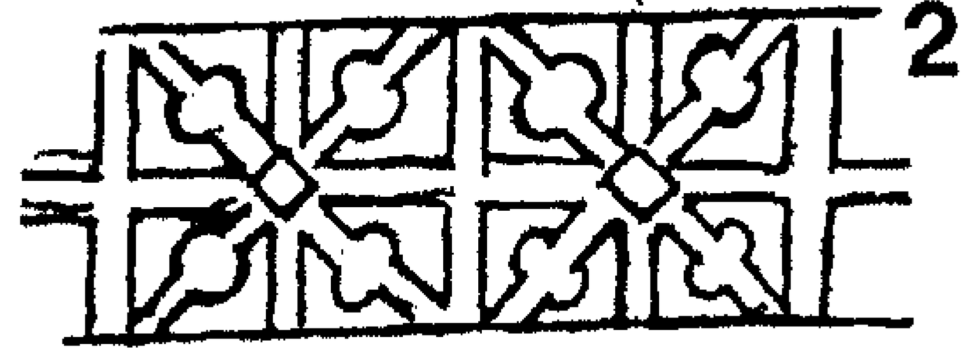


لوحة رقم 14 تشكيبات من 6 النظام السداسي

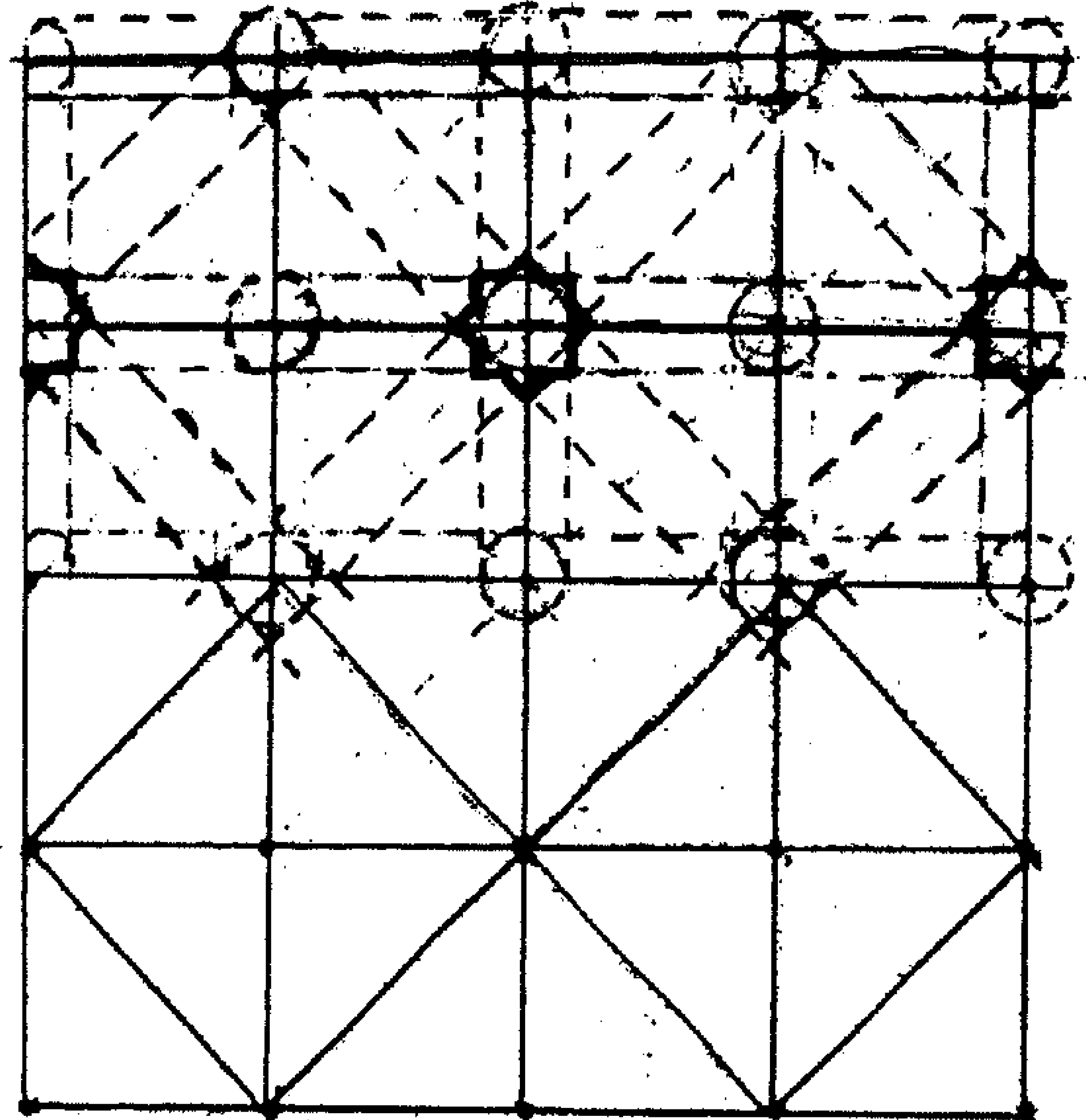


لوحة رقم 15 تشكبيات من 12 و 8


1

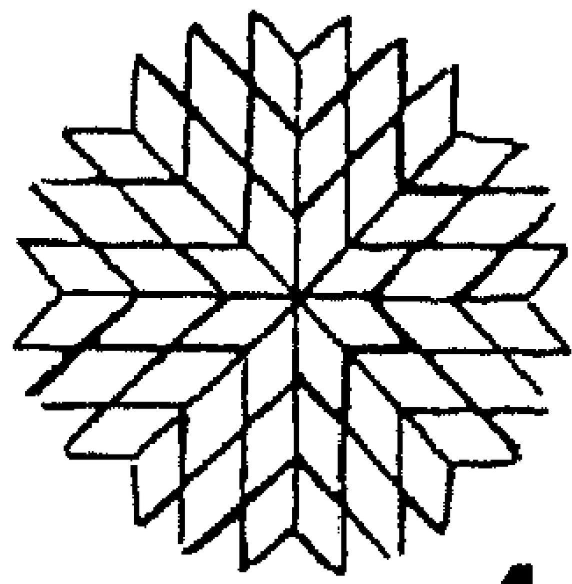

2

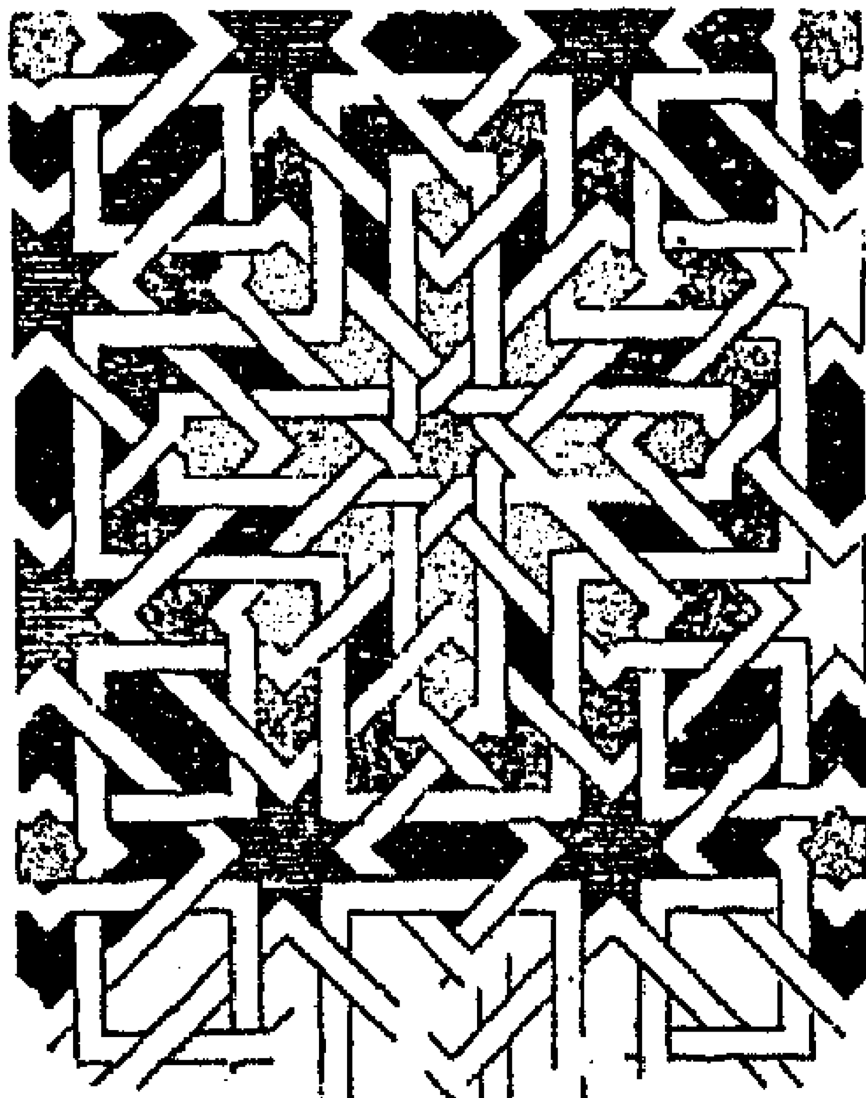
ESQUEMA MUDEJAR DE TORDESILLI



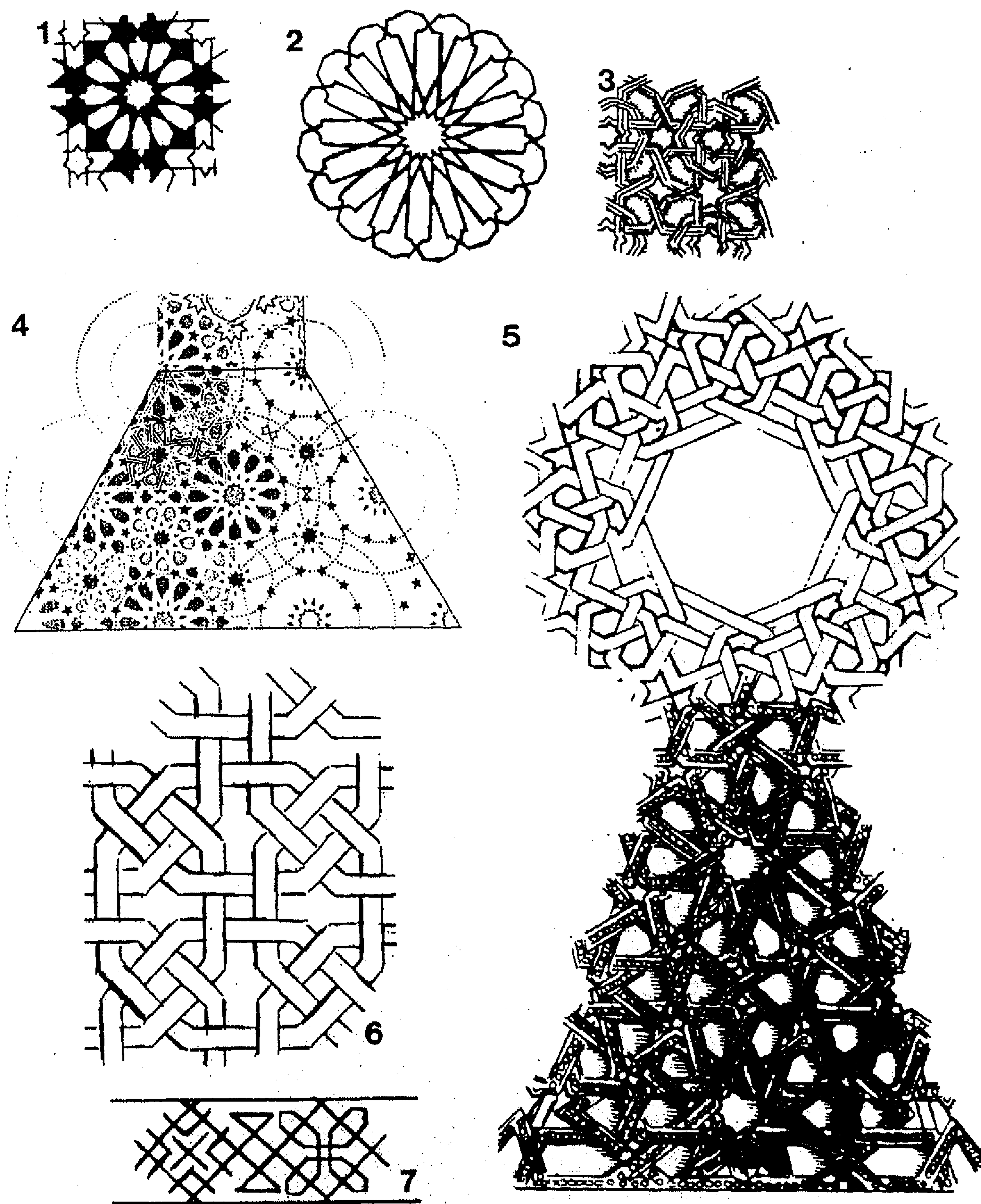
ESQUEMA VISIGODO

3

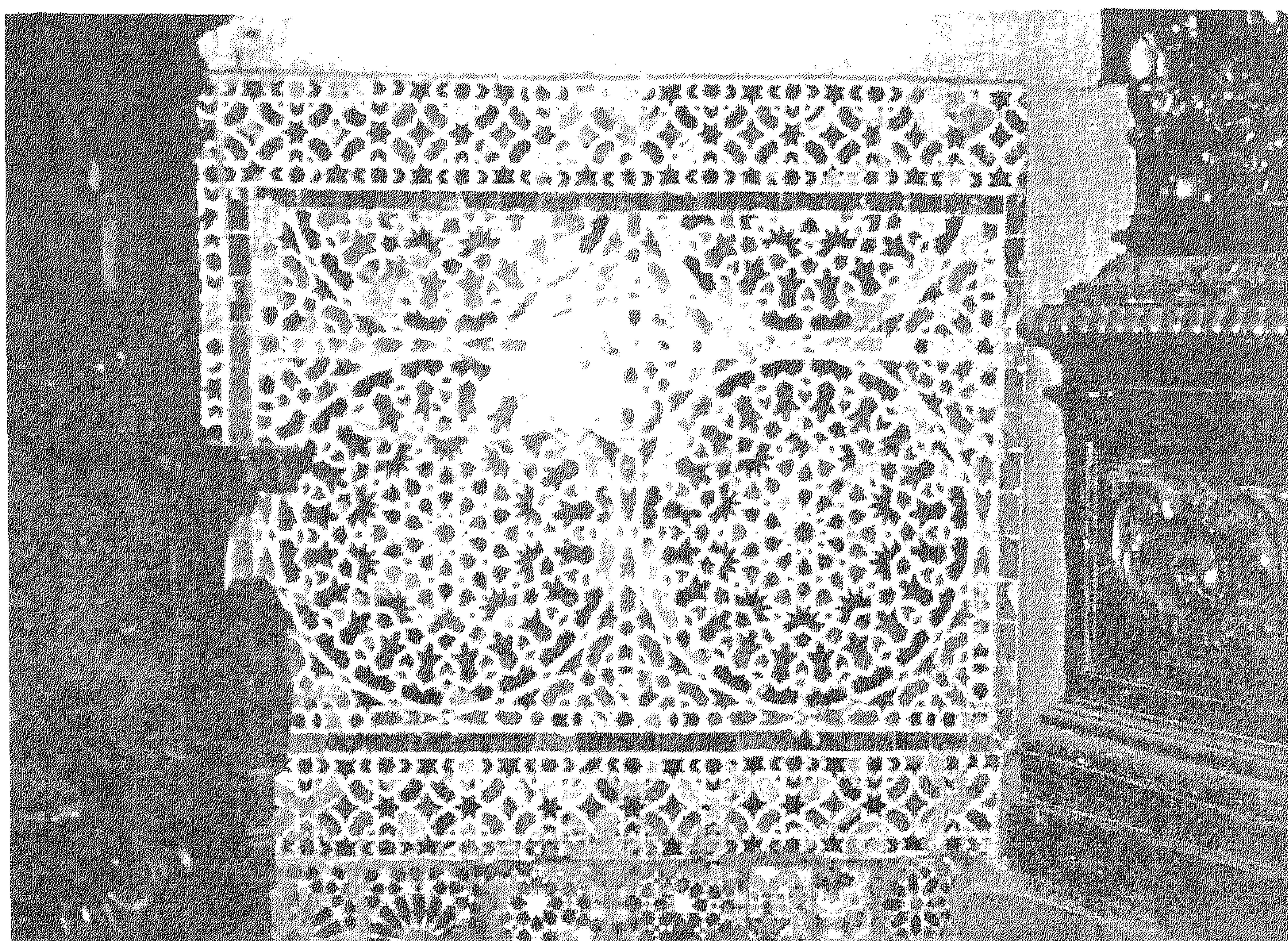

4

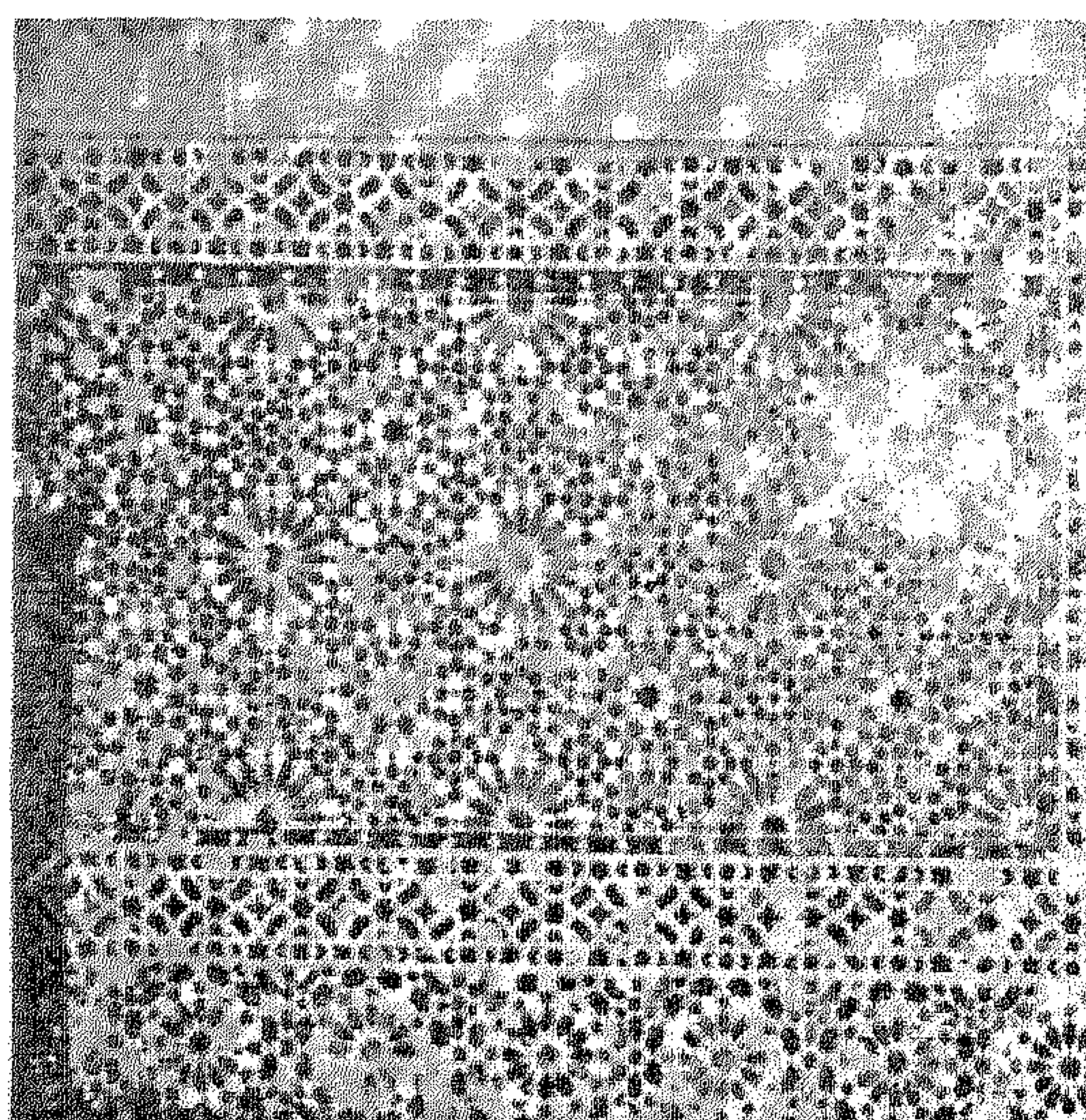

5

لوحة رقم 15 (مكرر) وحدات أساسية كلاسيكية للتشكيبات ذات الثمانية

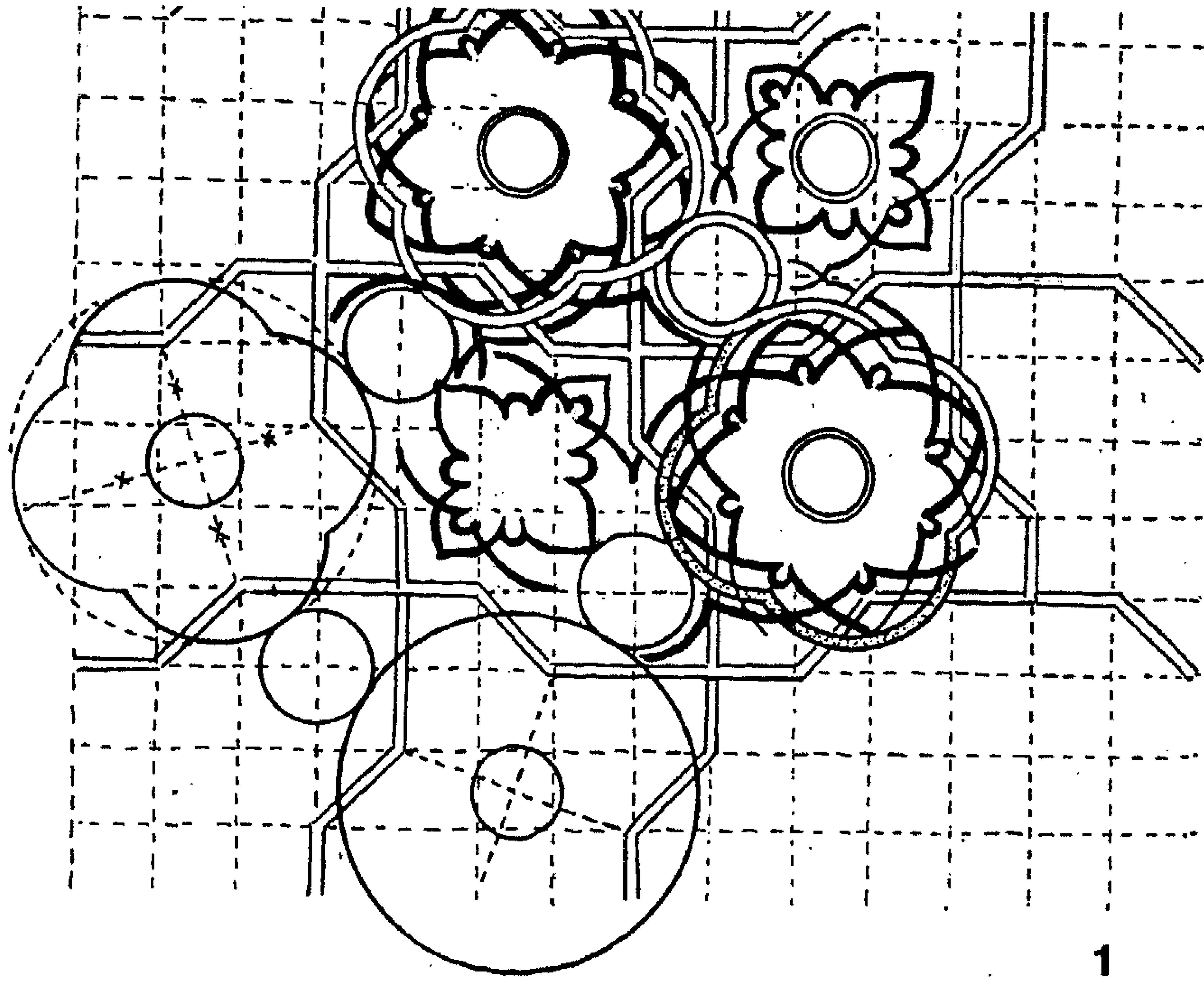


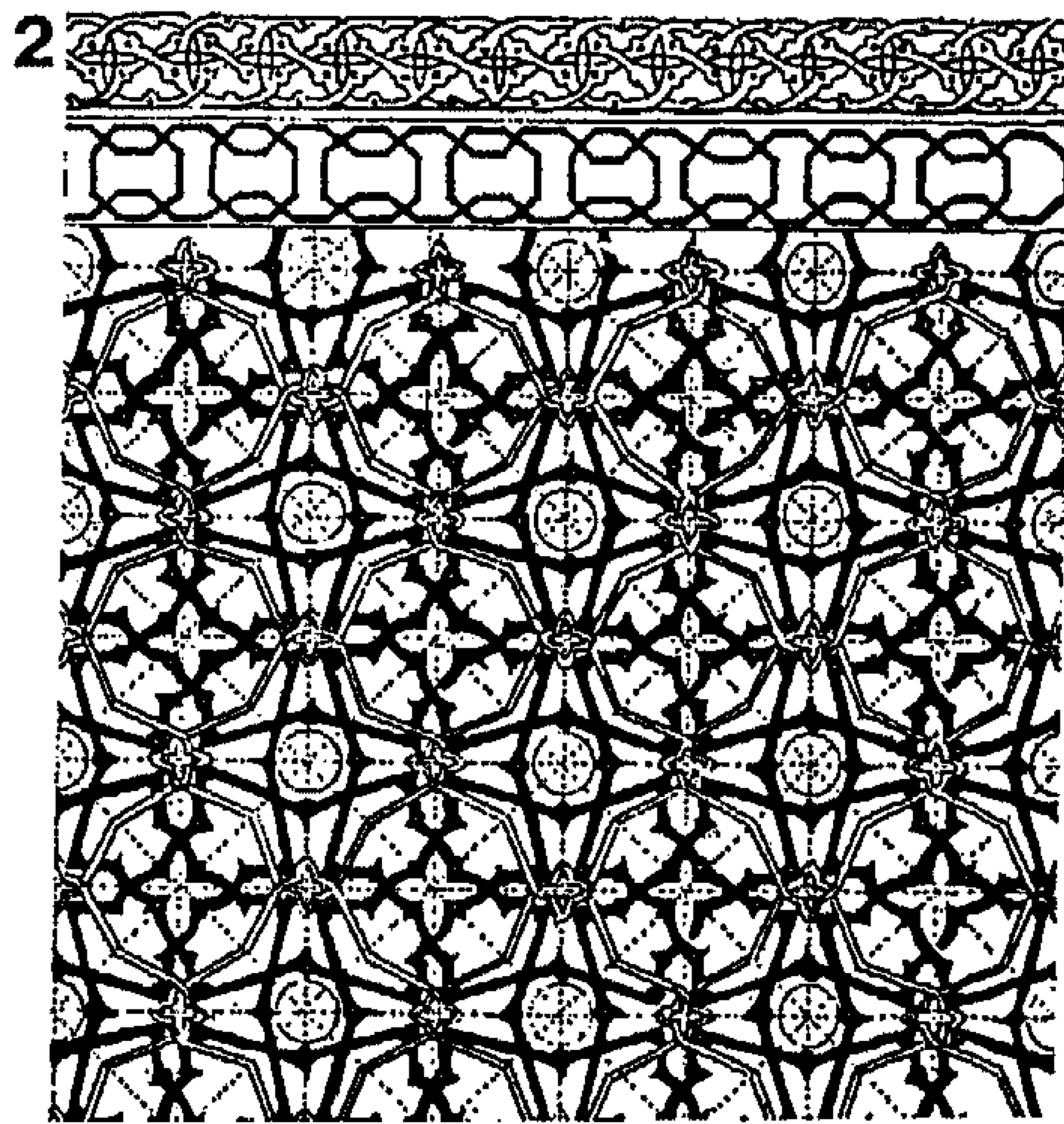
لوحة رقم 16 منوعات

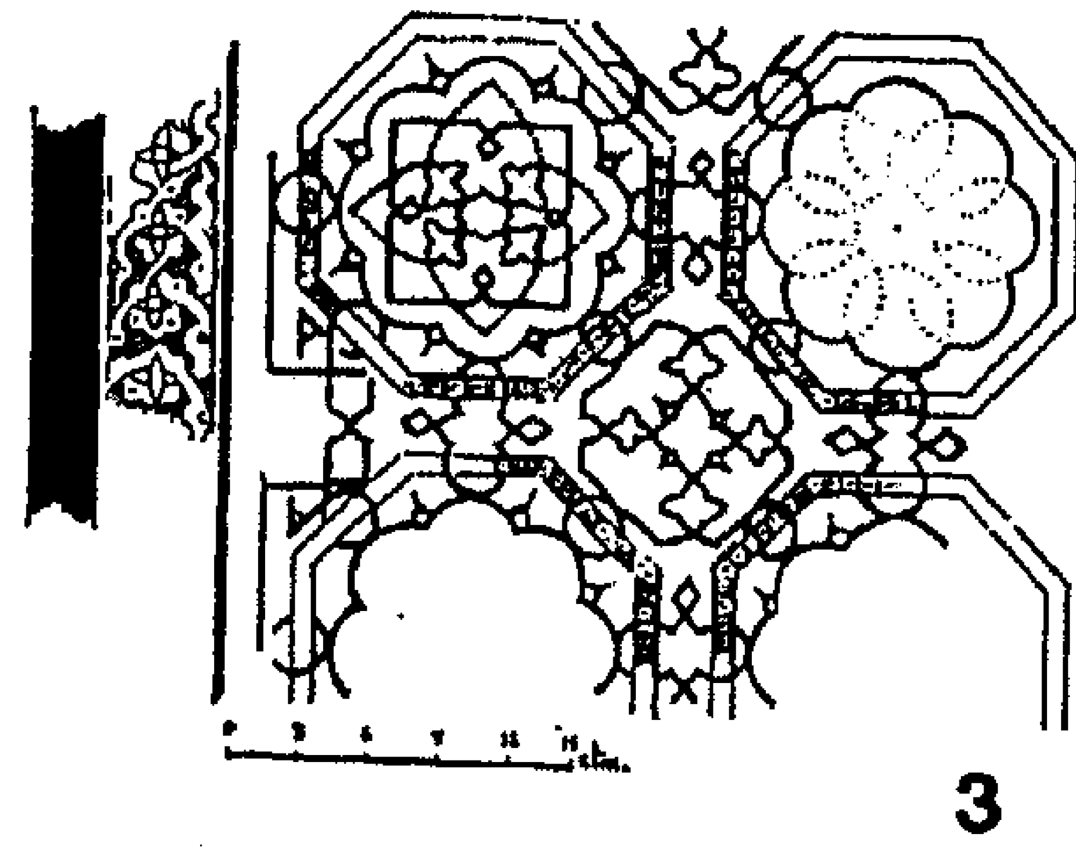


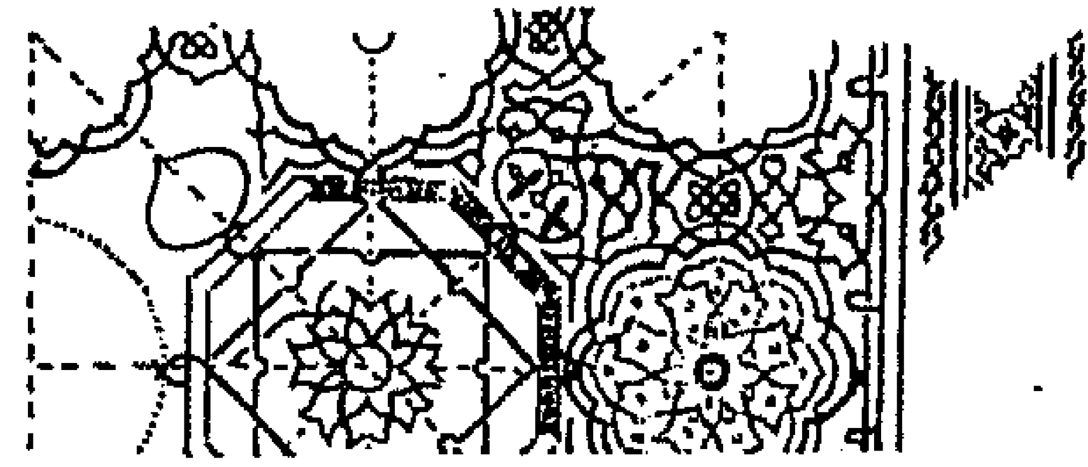


لوحة رقم 16 (مكرر) وزرات مزججة في خيريث دي لافرونتيرا

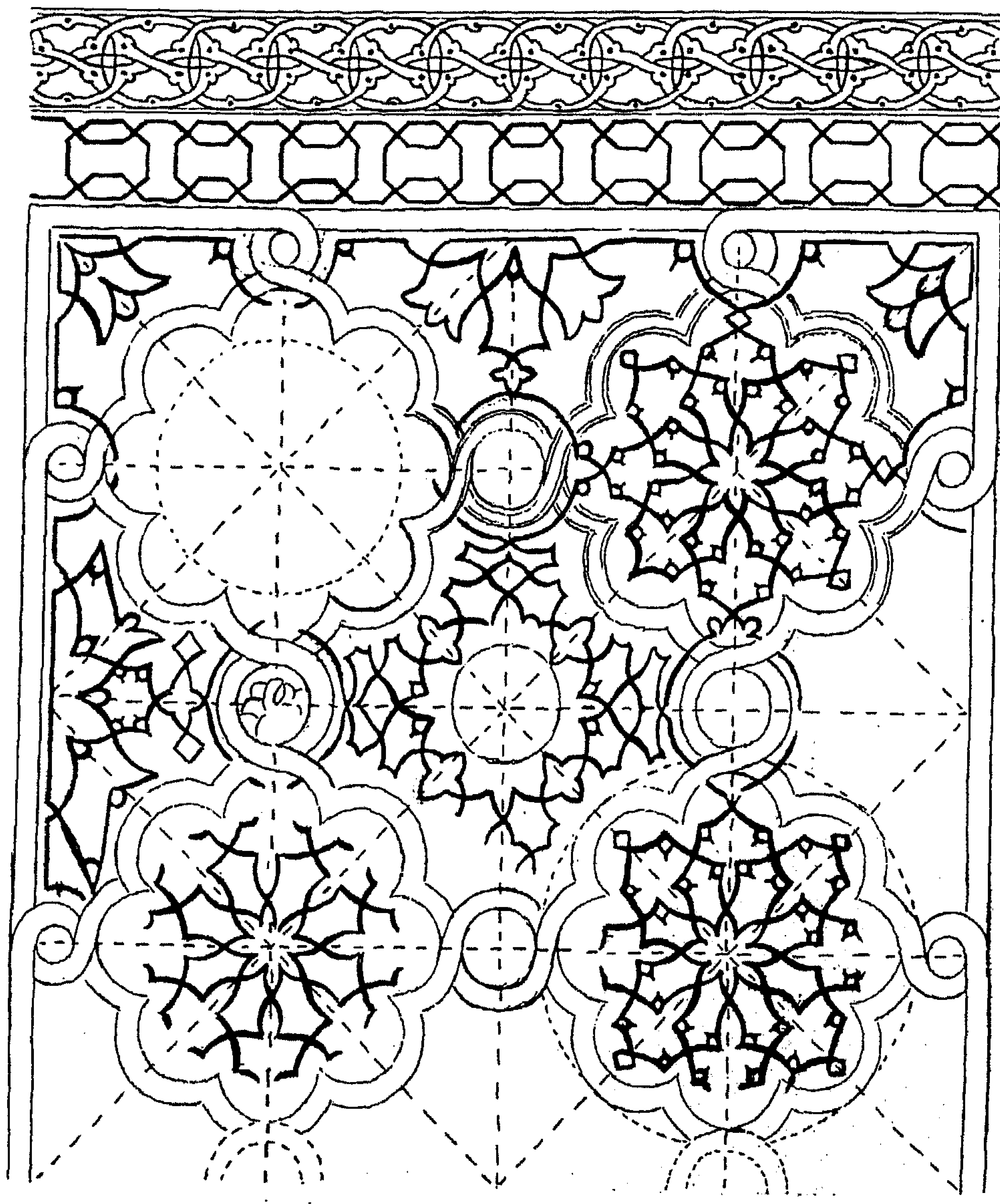




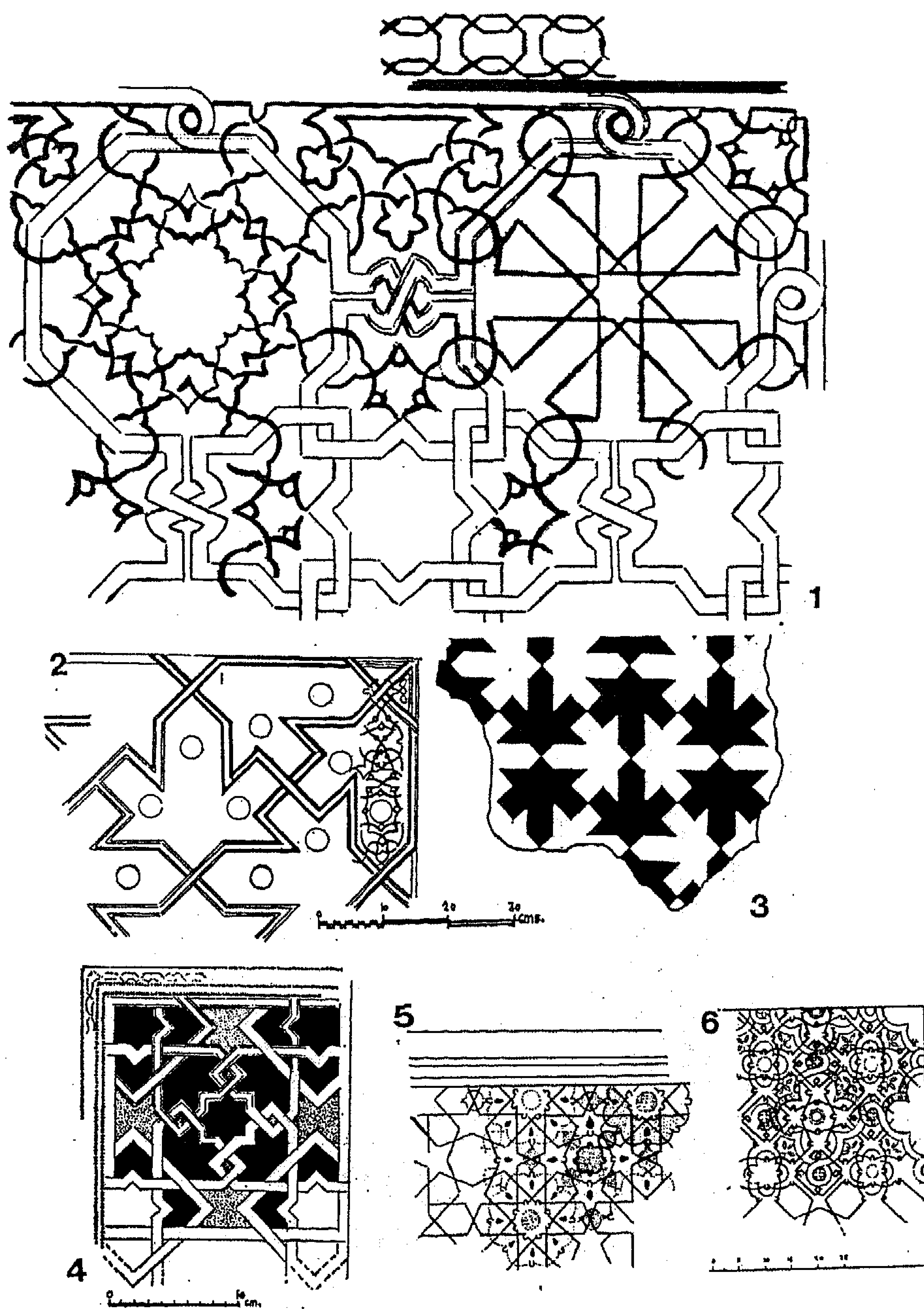




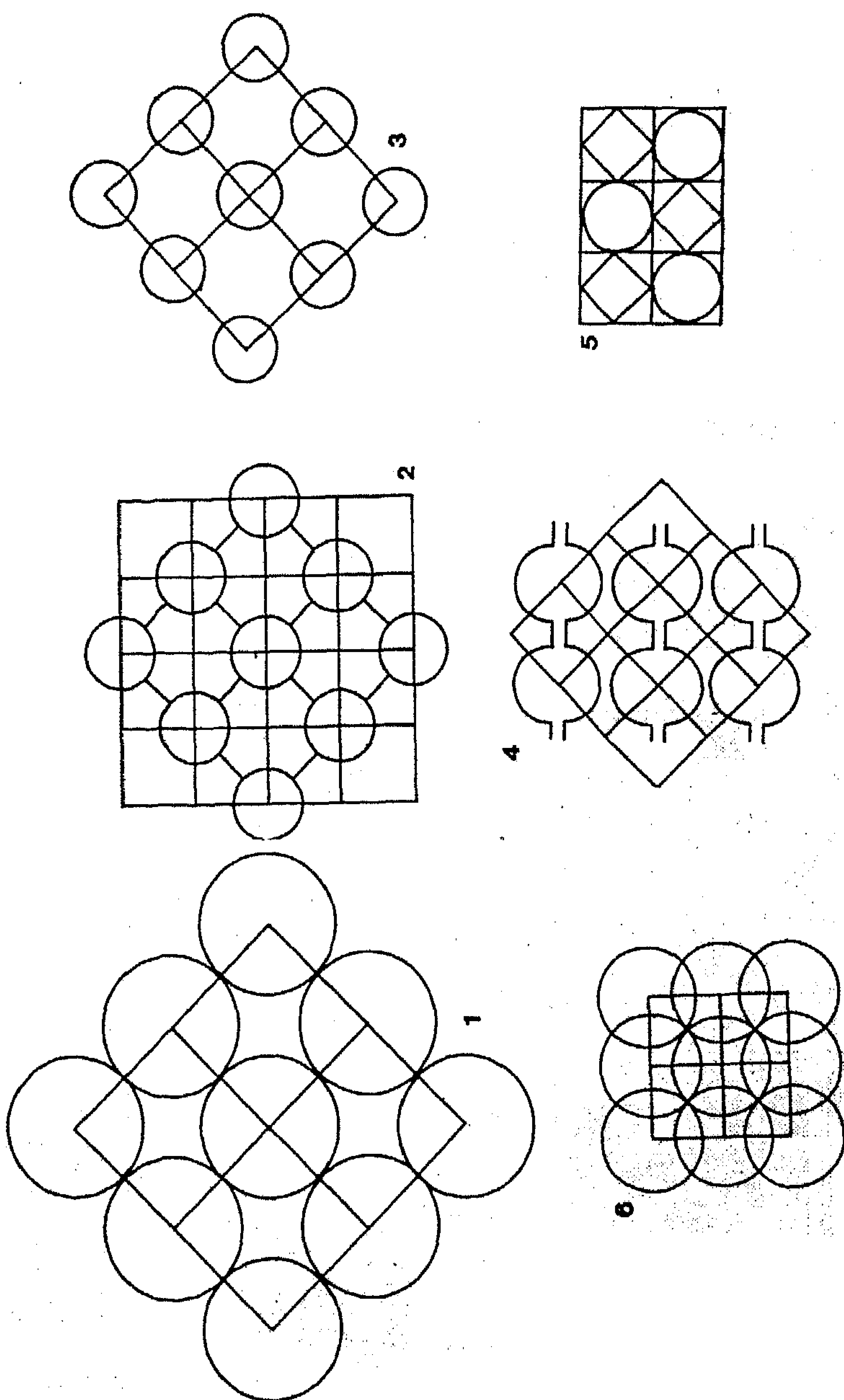
لوحة رقم 17 زخارف جدارية في قصر الحمراء



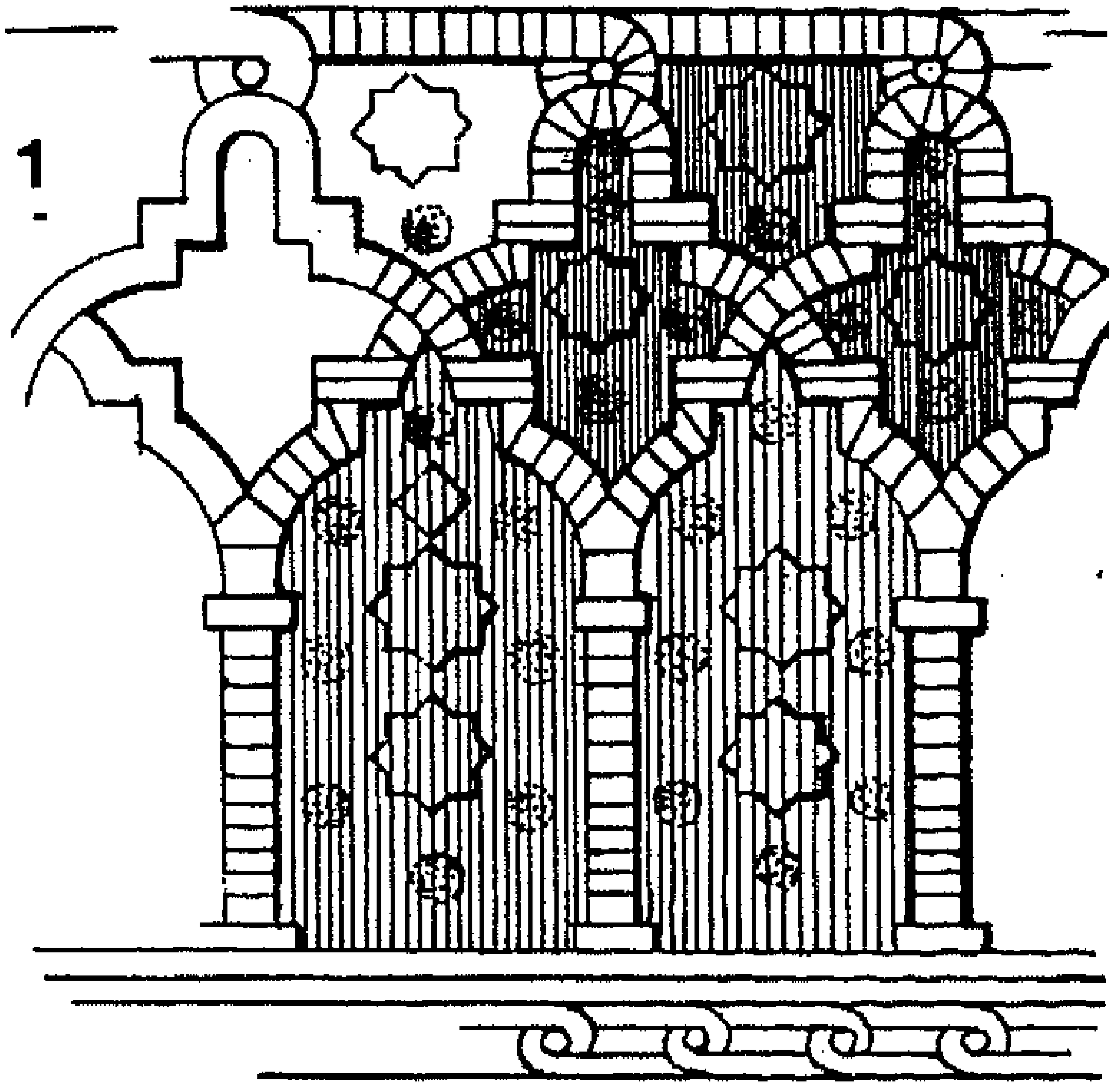
زخارف رقم 18 زخارف جدارية مرسومة في الحمراء

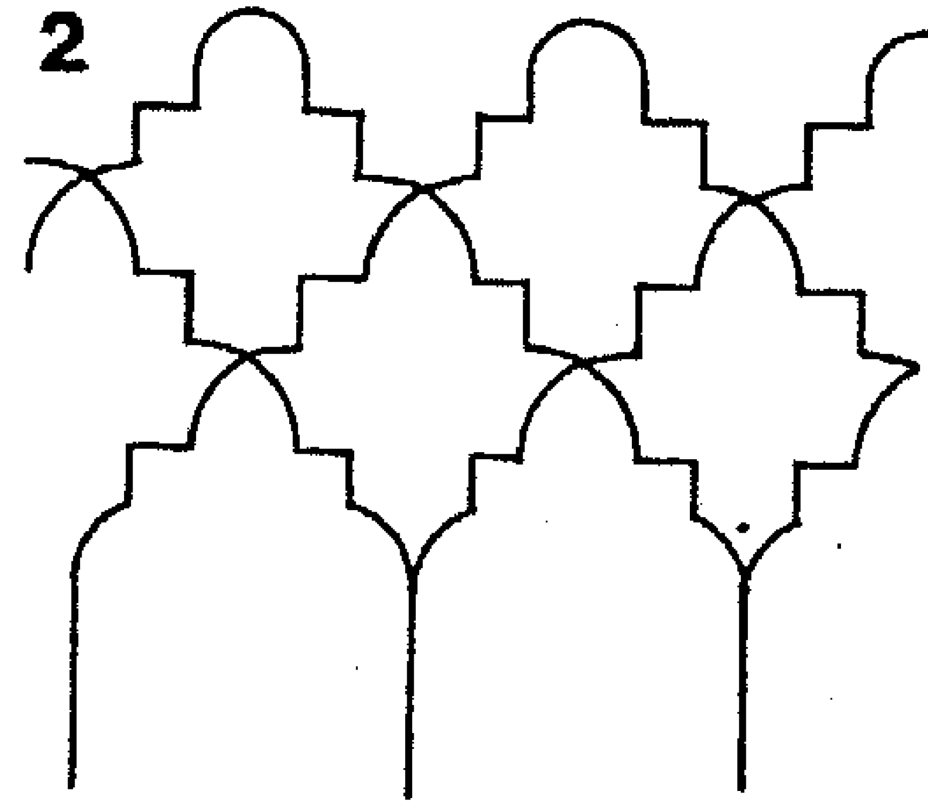


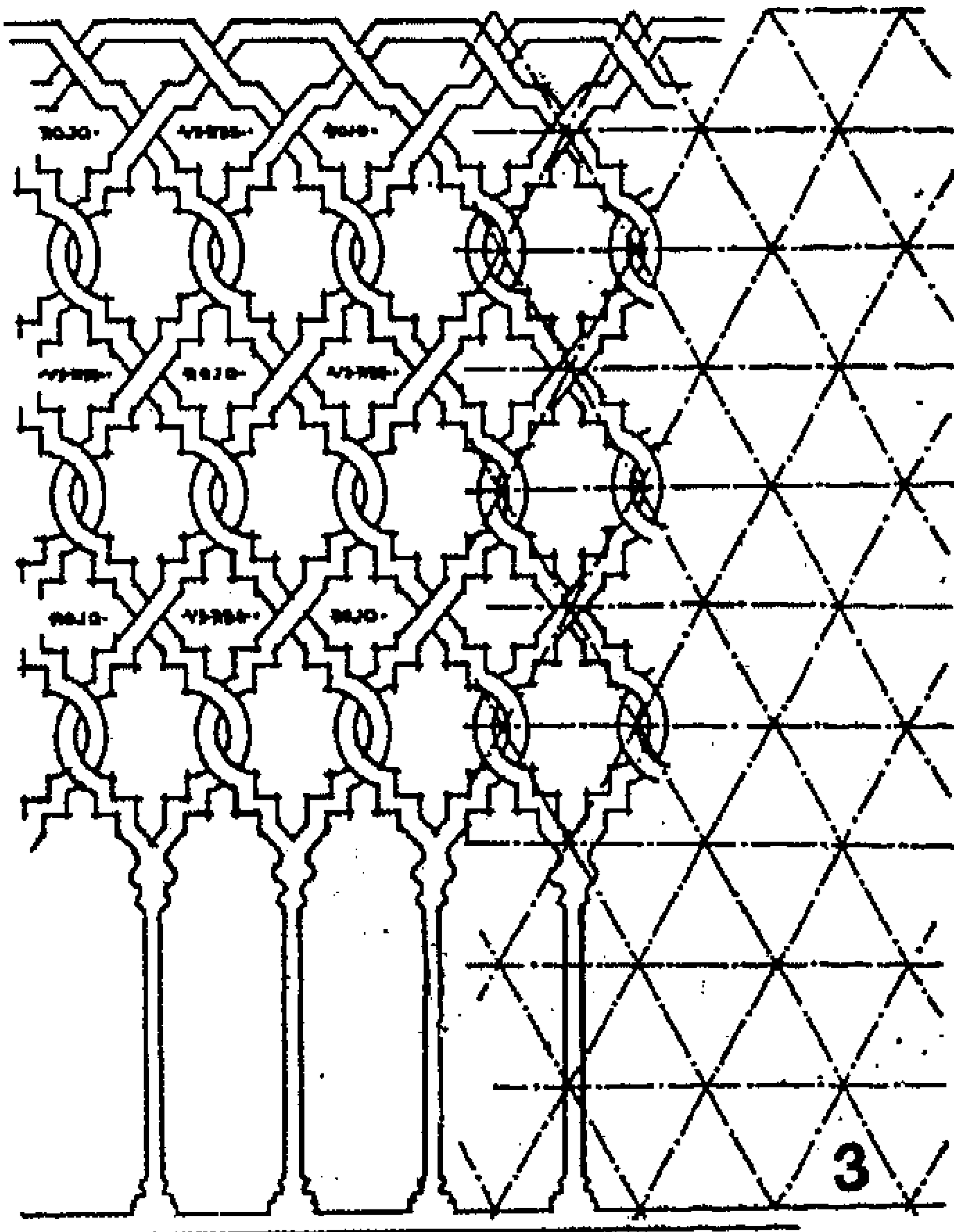
زخارف رقم 19 زخارف جدارية مرسومة في الحمراء

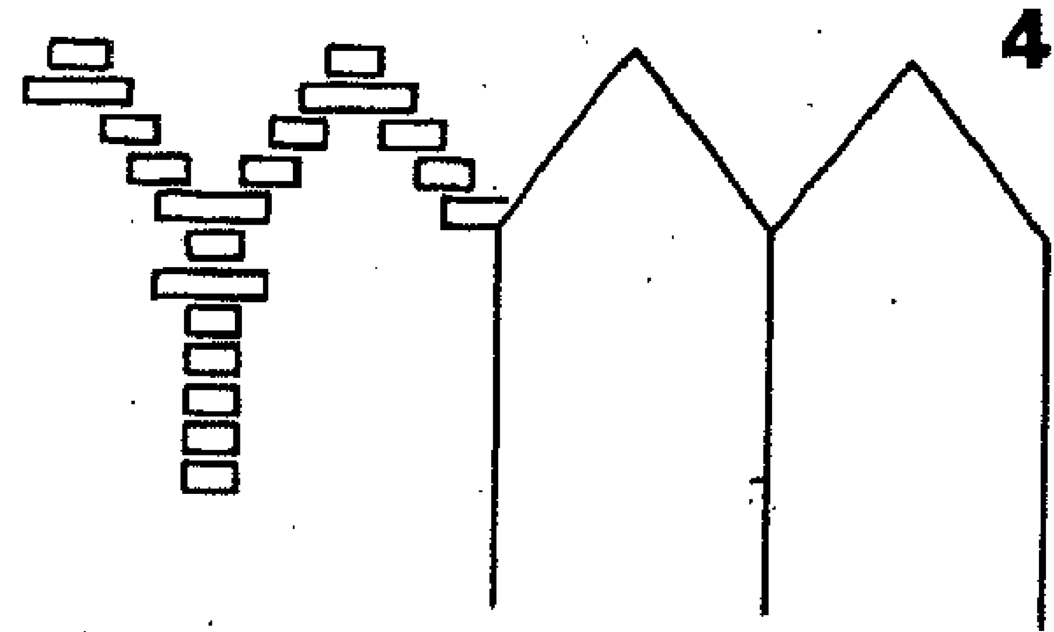


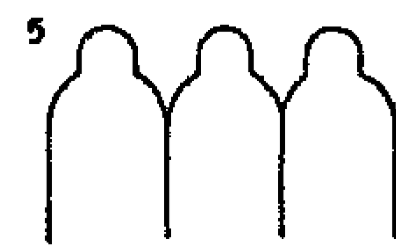
زخارف رقم 20 مشربيات ذات خطوط منحنية من أرغن

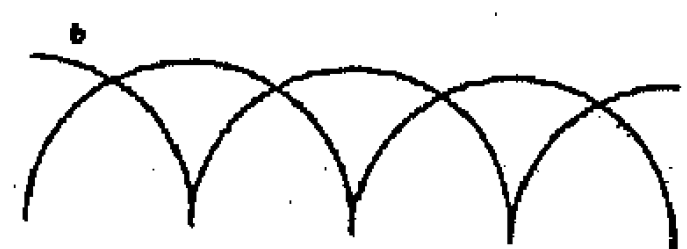


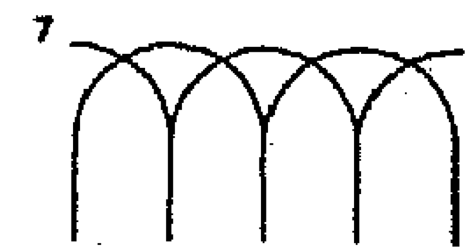


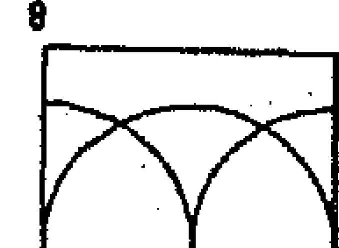


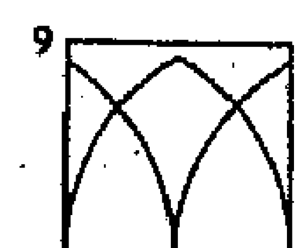






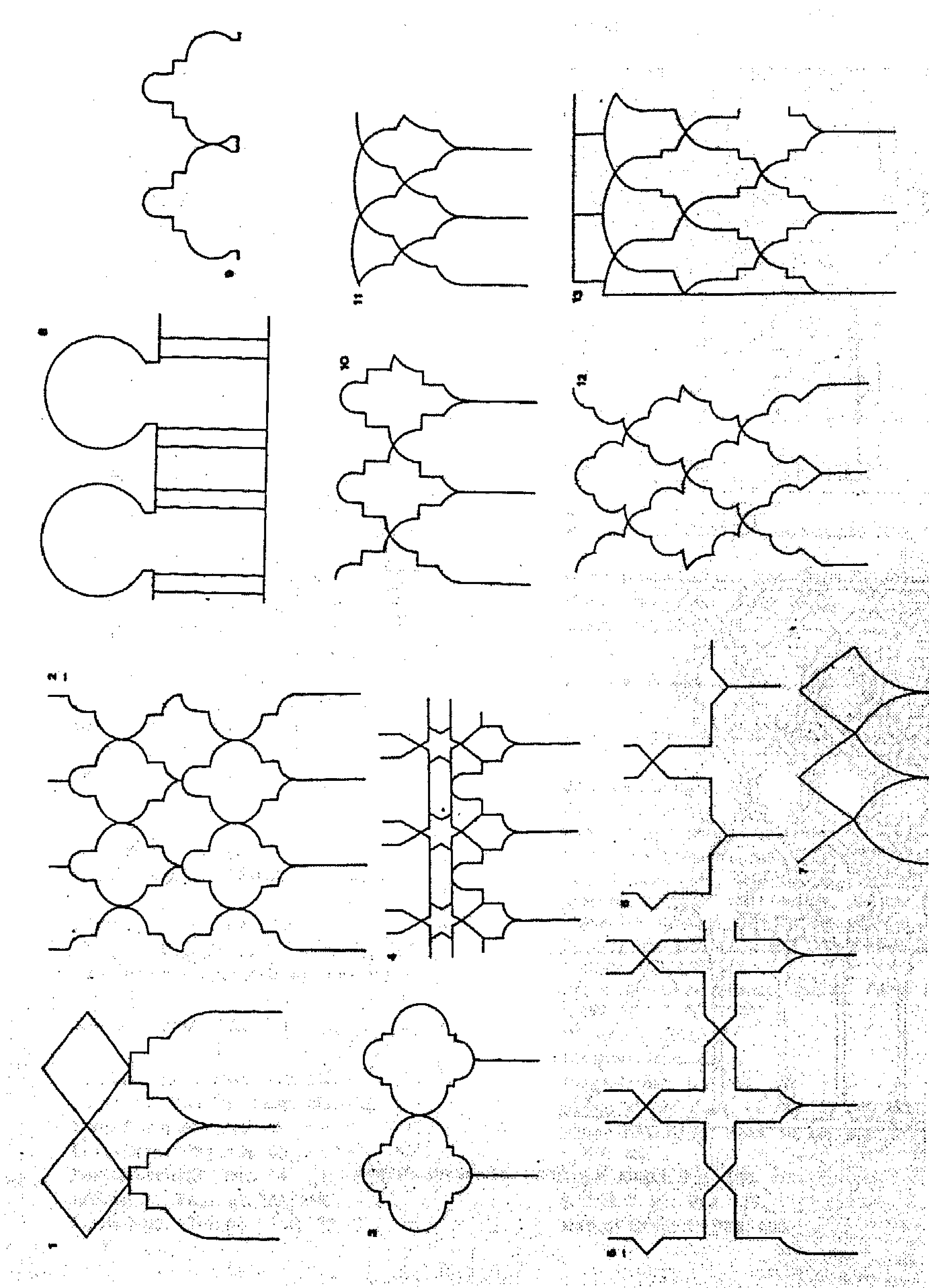




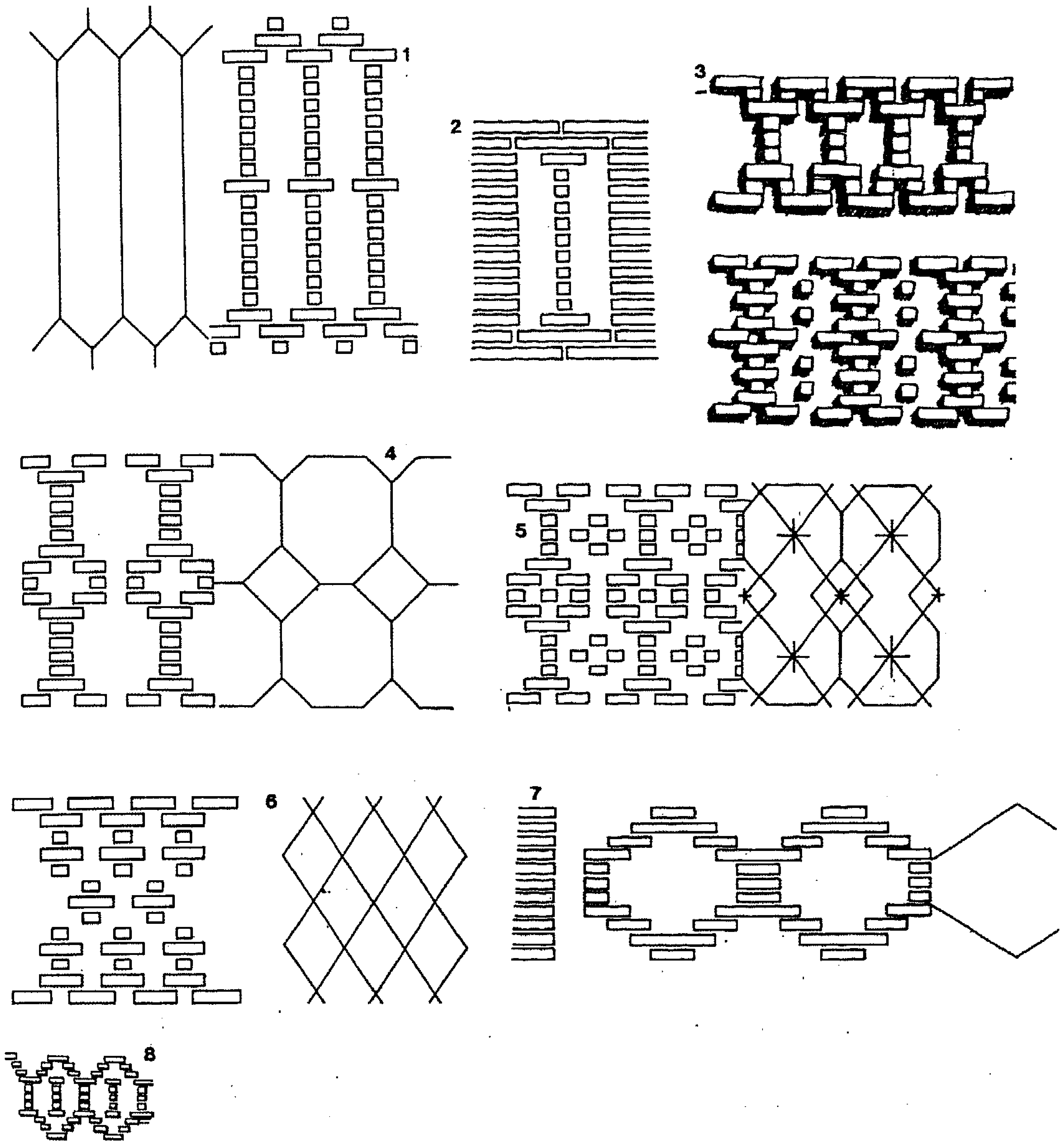




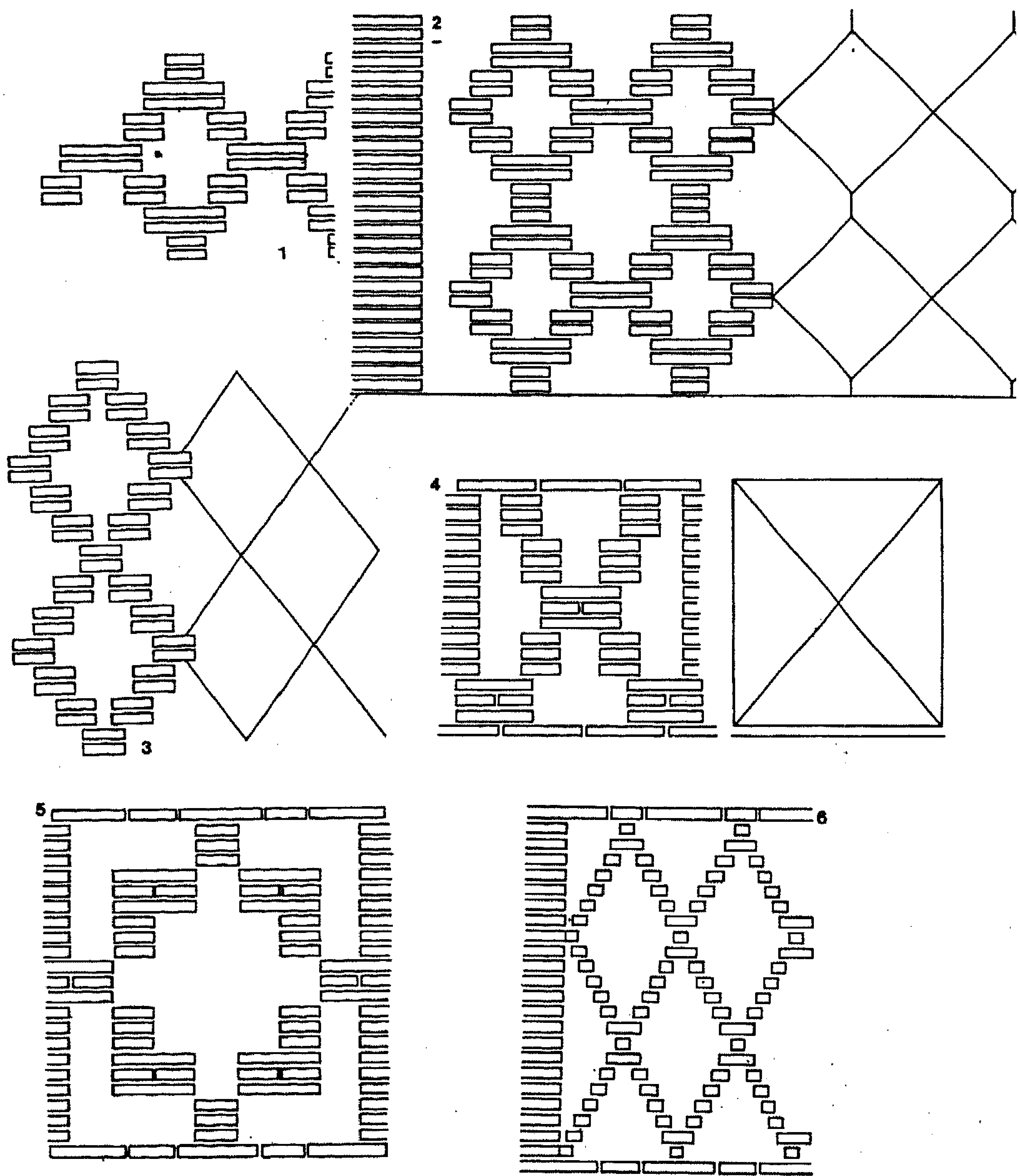
لوحة رقم 21 عقود زخرفية- أرغن



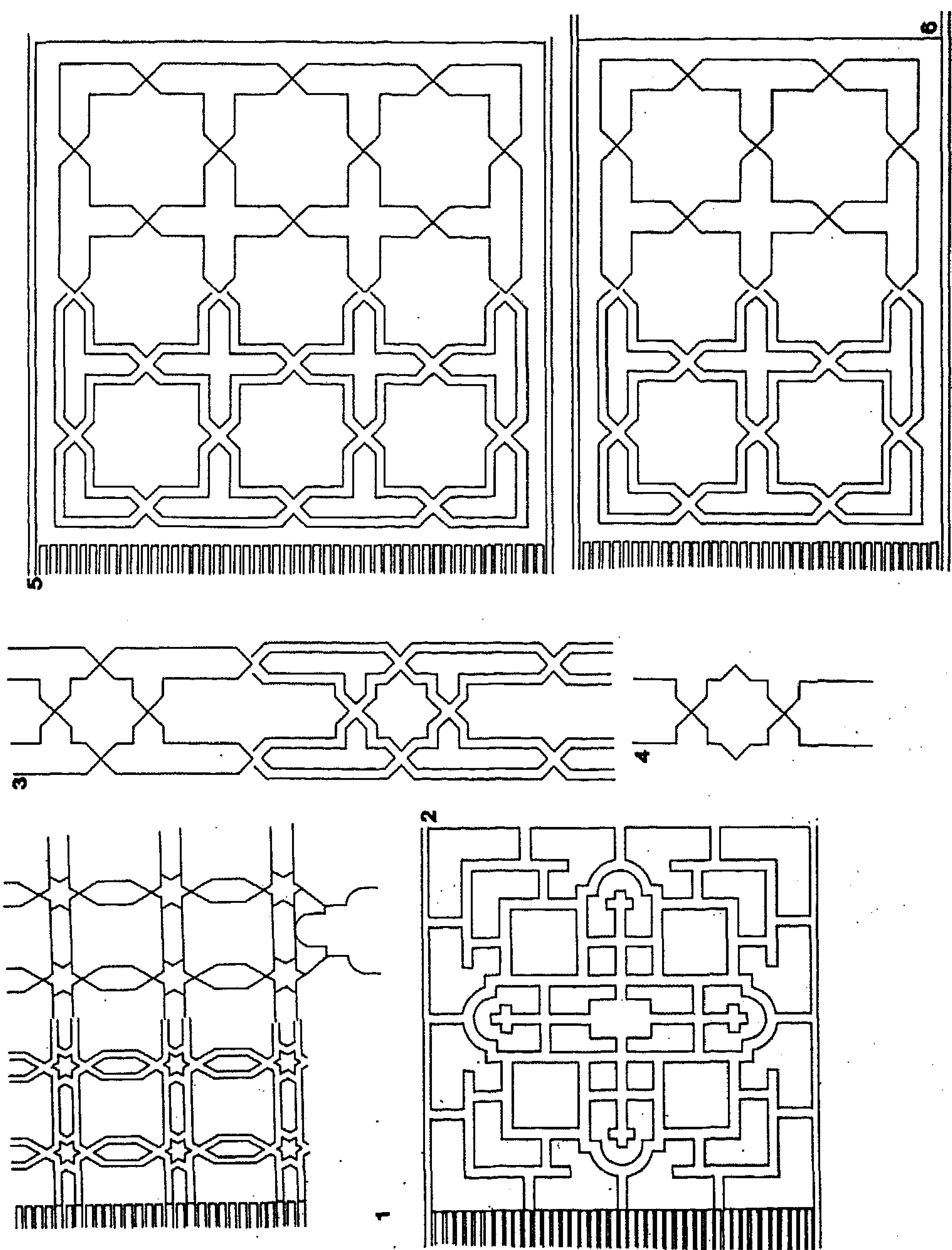
لوحة م 22 عقود زخرفية- أرغن (طبقاً لـ: انجبيث ألميش)



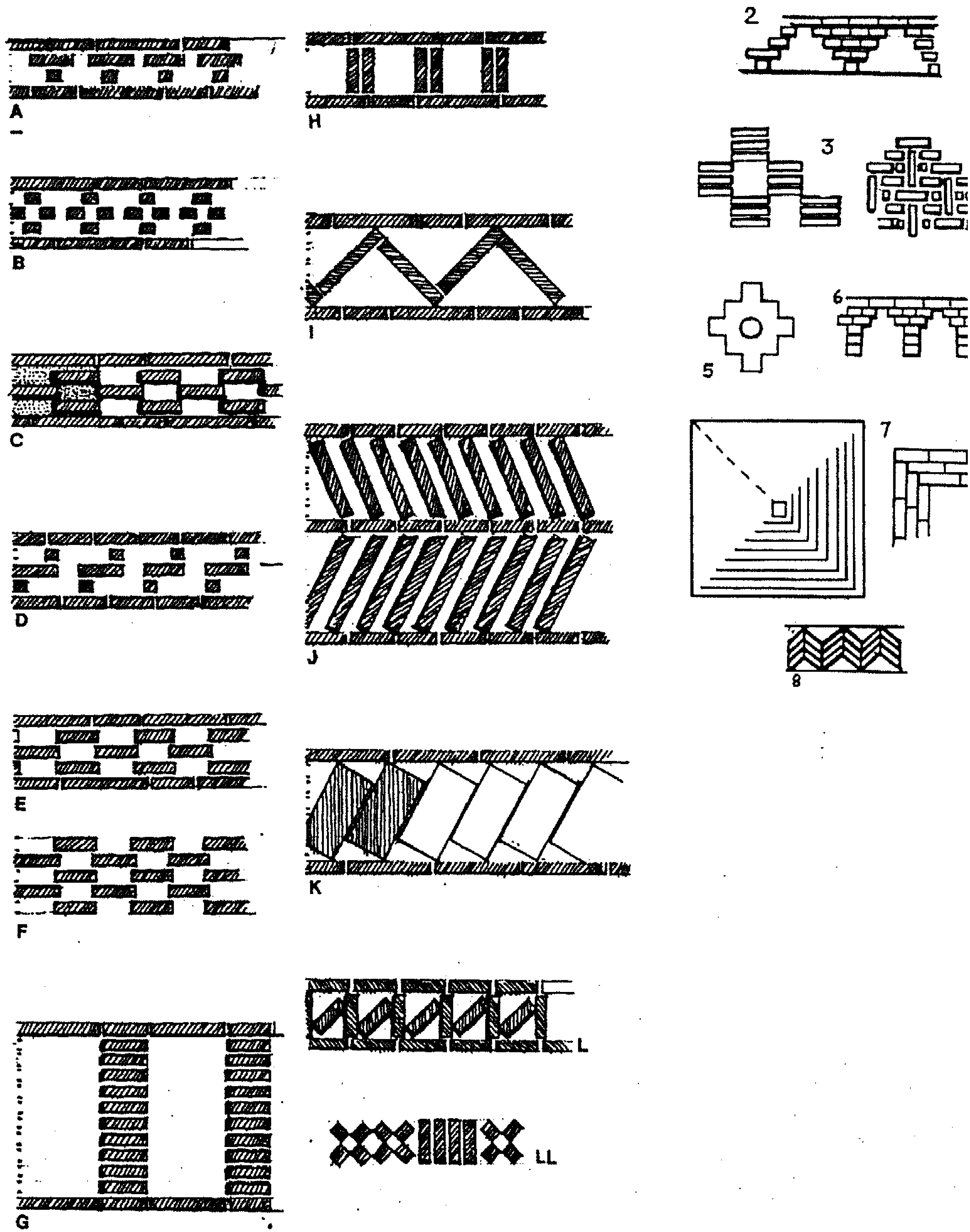
لوحة 23 تكوين من الآجر. أرغن (طبقاً لـ: انجبيث ألميش) أما الشكل 3 فهو لجونثا لوبوراس)



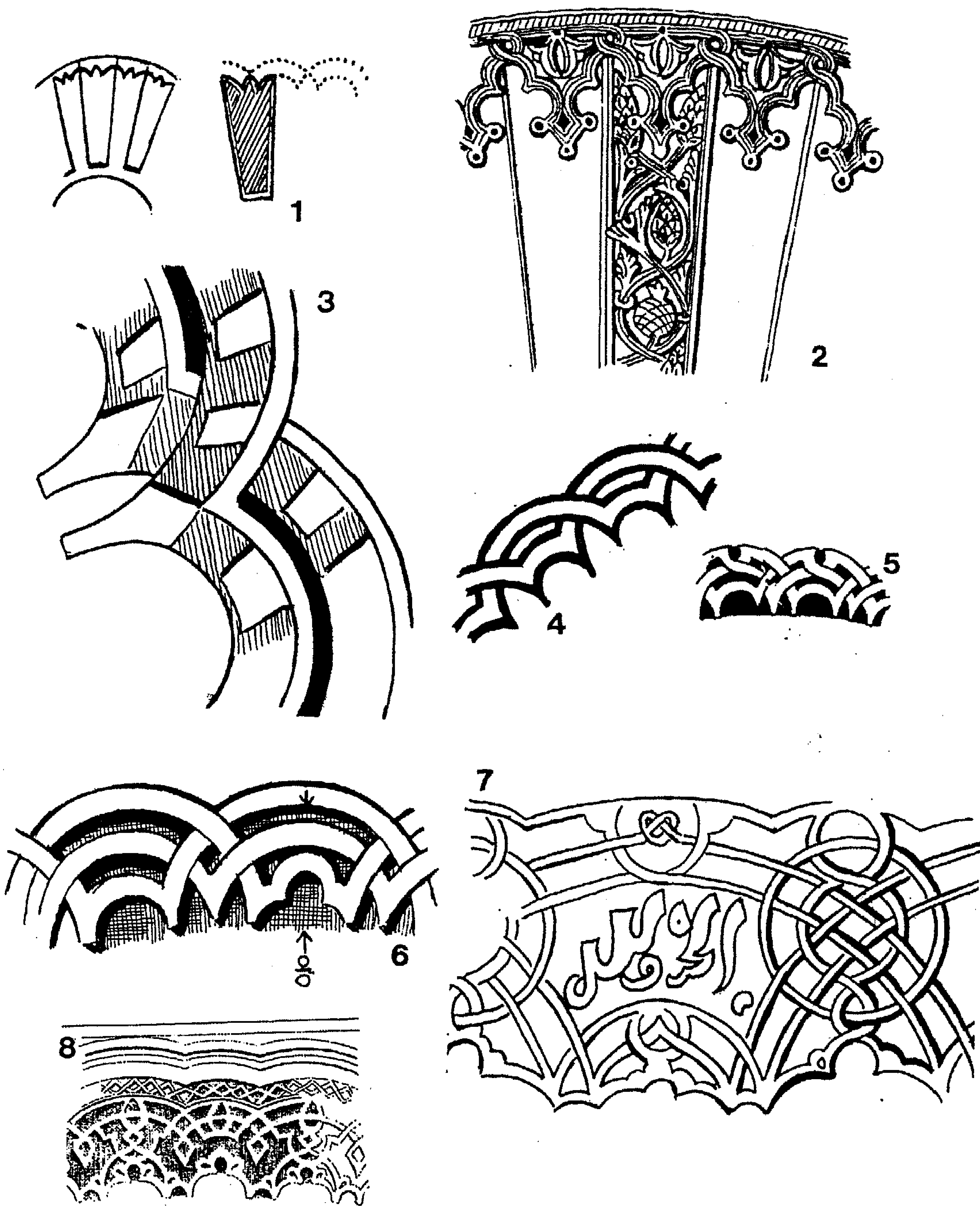
لوحة 24 تكوين من الآجر- أرغن (طبقاً لـ: إنجبيث ألميش)



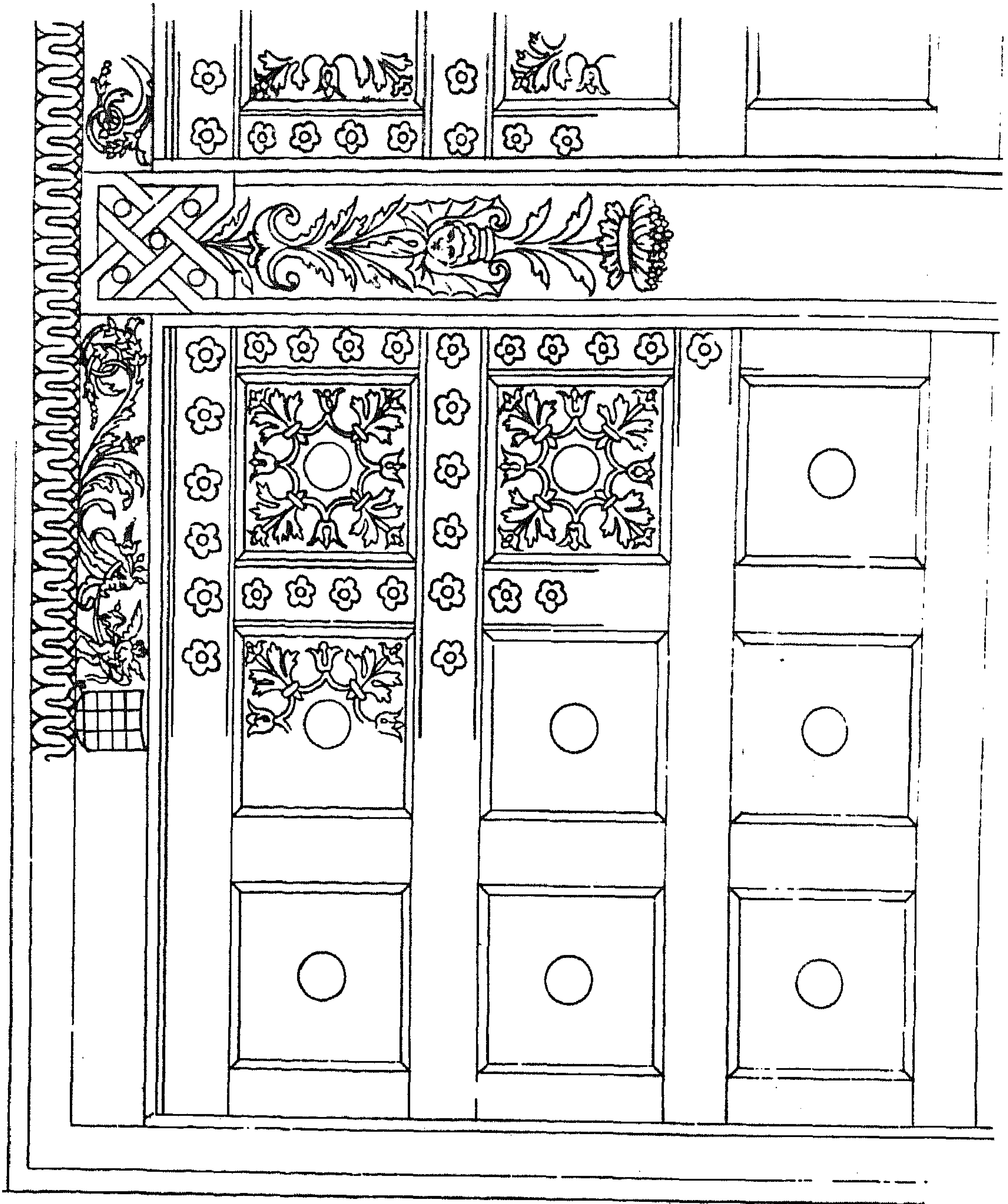
لوحة 25 تكوين من الآجر- أرغن (طبقاً ل: إنجبيث ألميش)



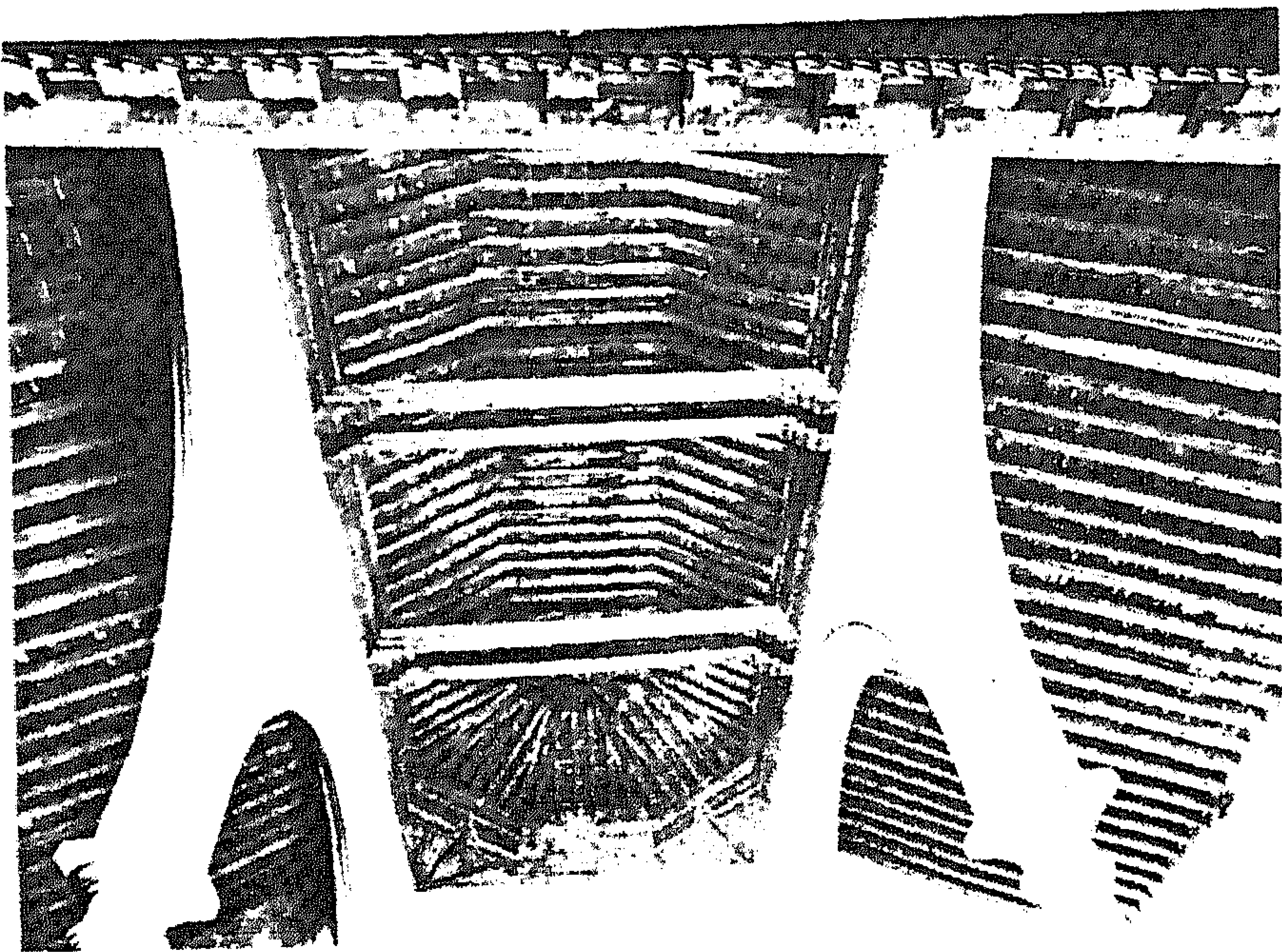
لوحة 26 كنارات من الآجر أرغن. يلاحظ أن الأنماط اليمنى هي من المشرق (من A إلى LL
- طبقاً لـ: إنجبيث ألميش)

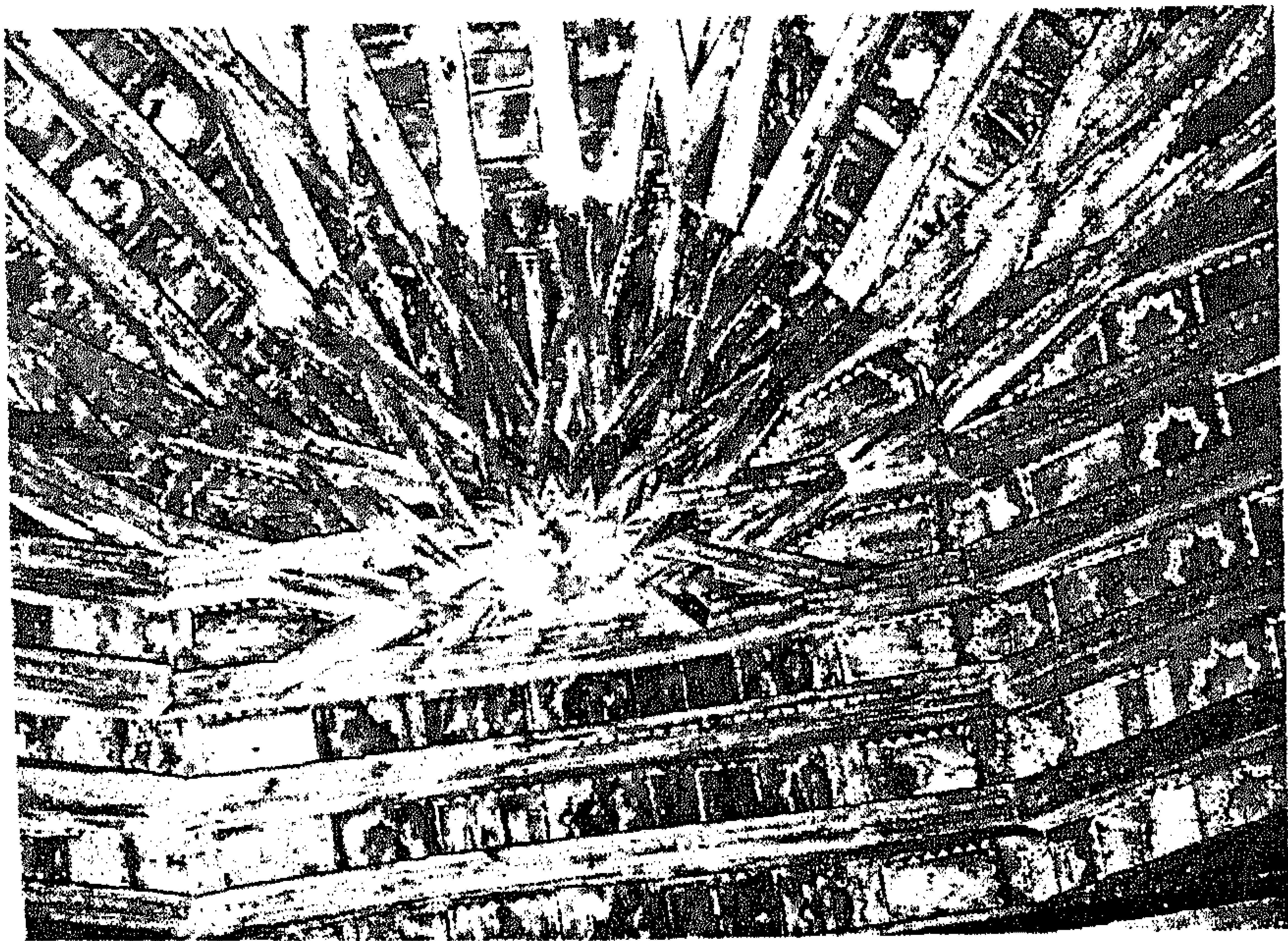


لوحة 27 مسننات من العقود الأندلسية .

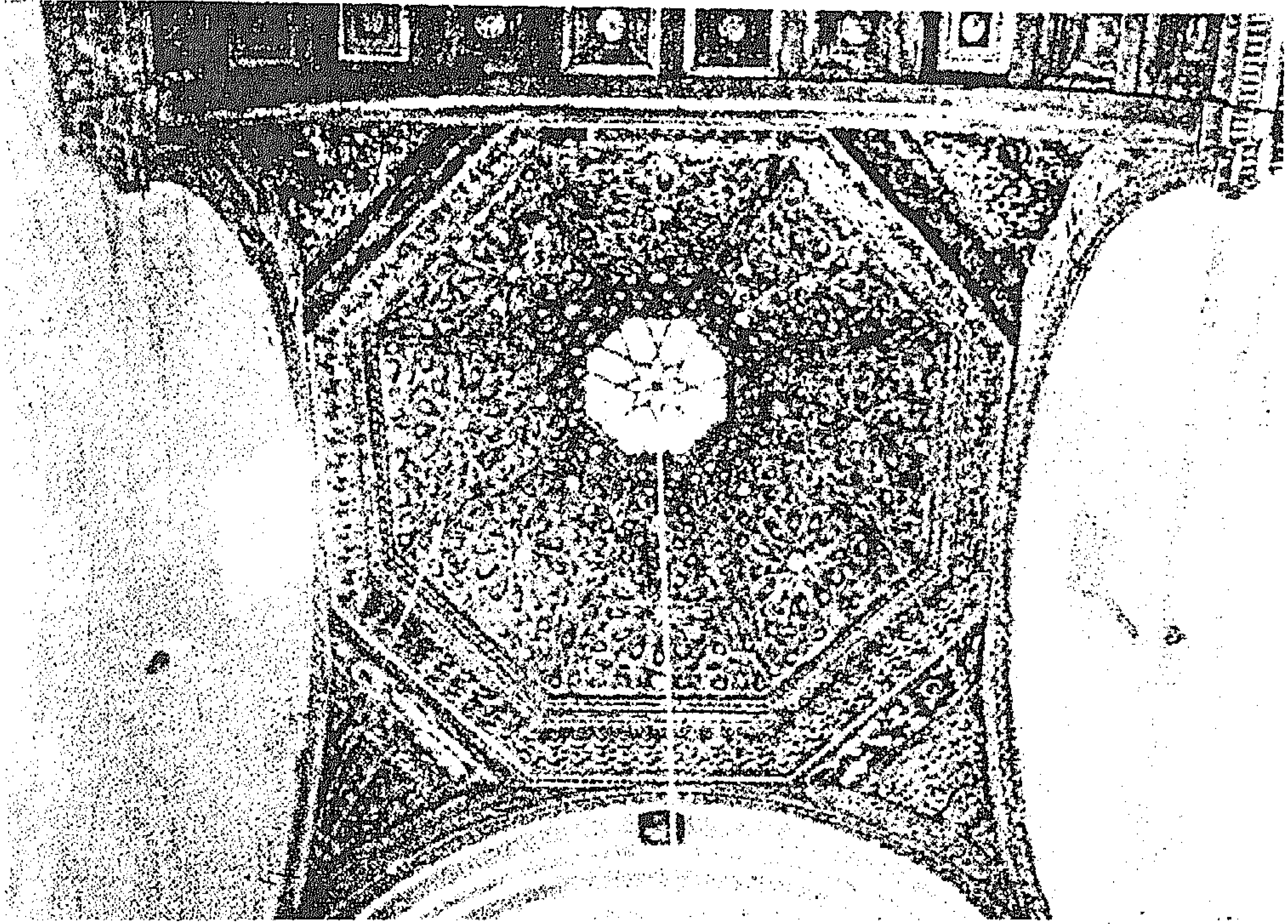


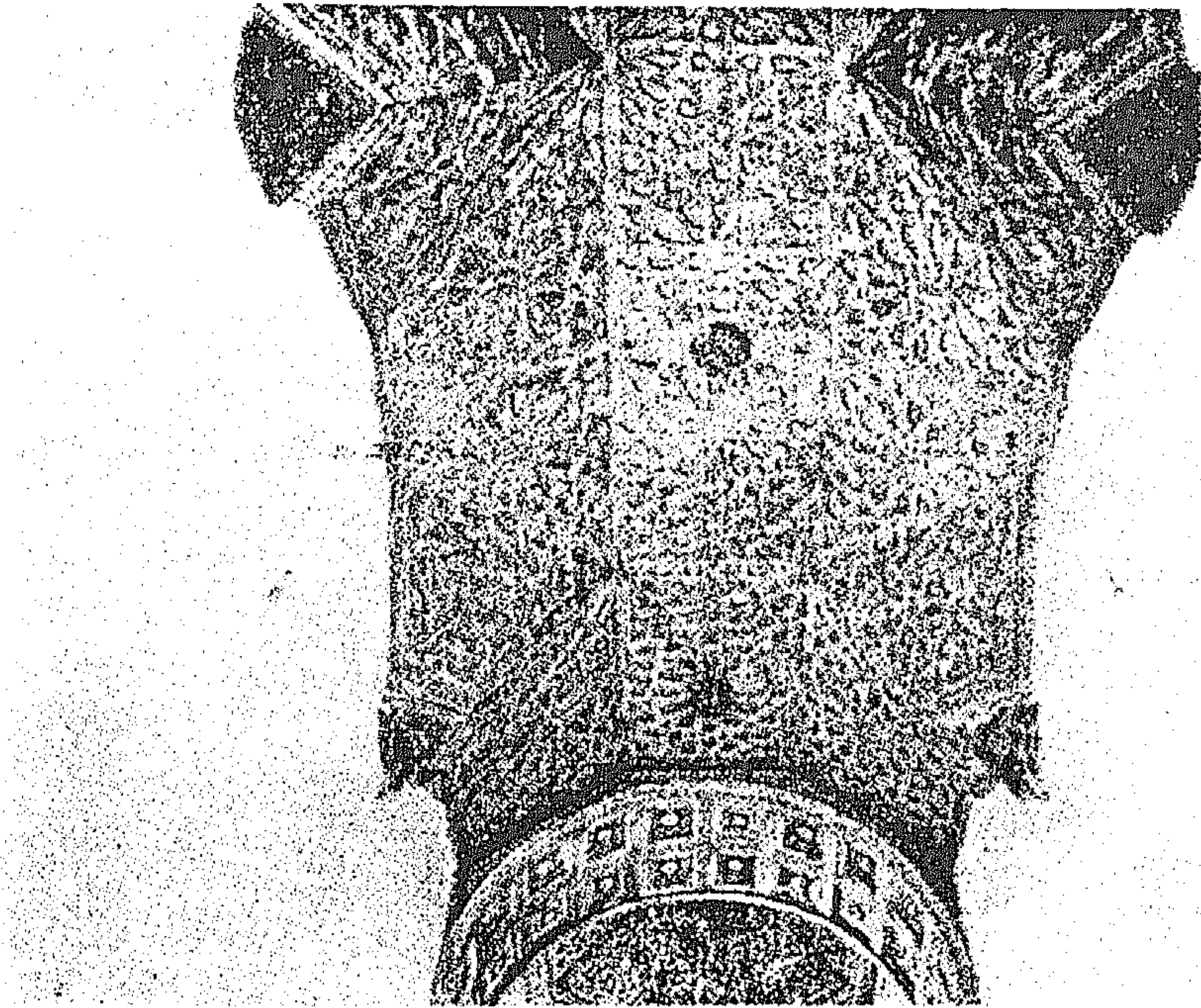
لوحة 28 سقف مسطح (غير موجود الآن) القصر الأسقفي في ألكالادي إينارس .



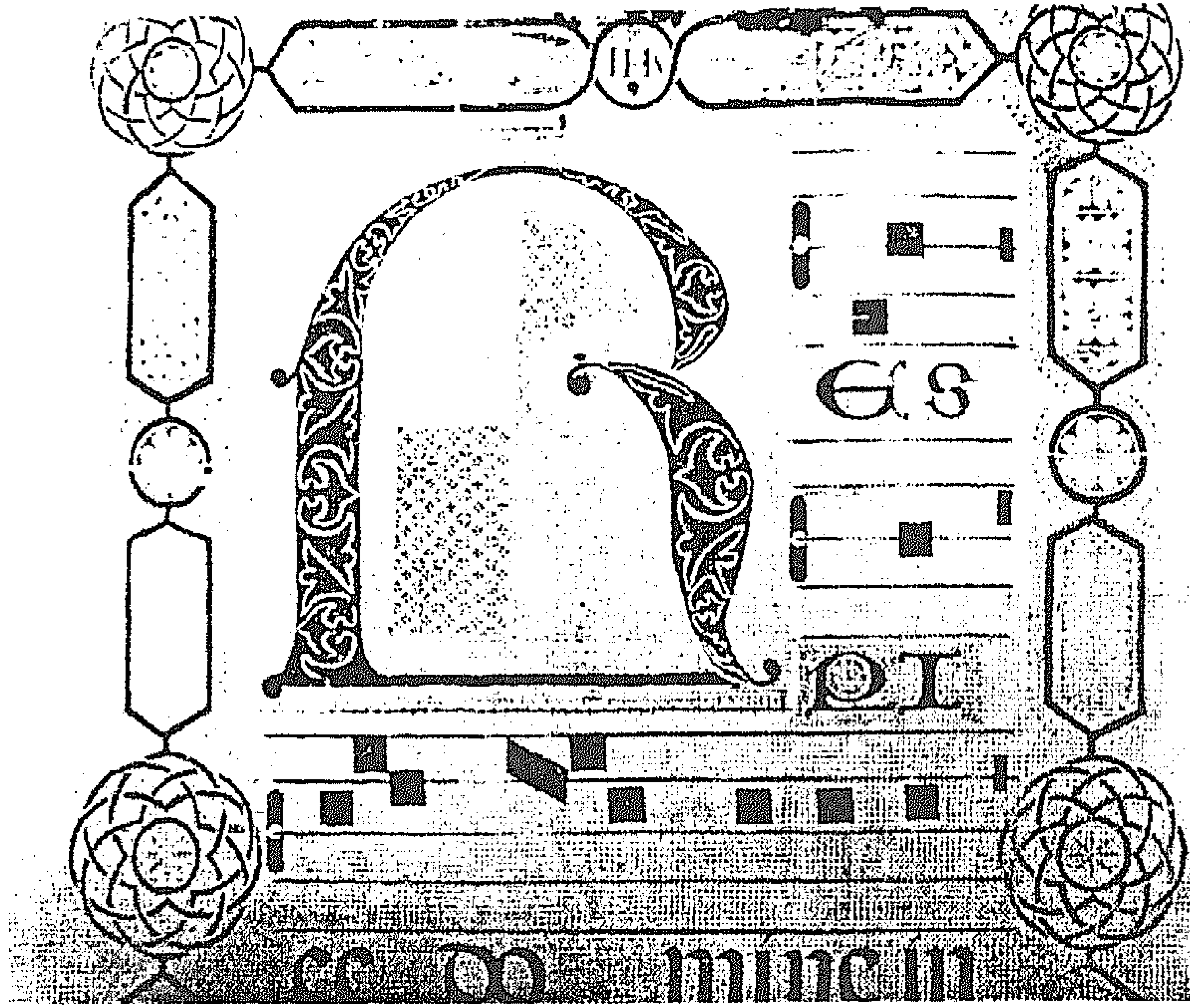


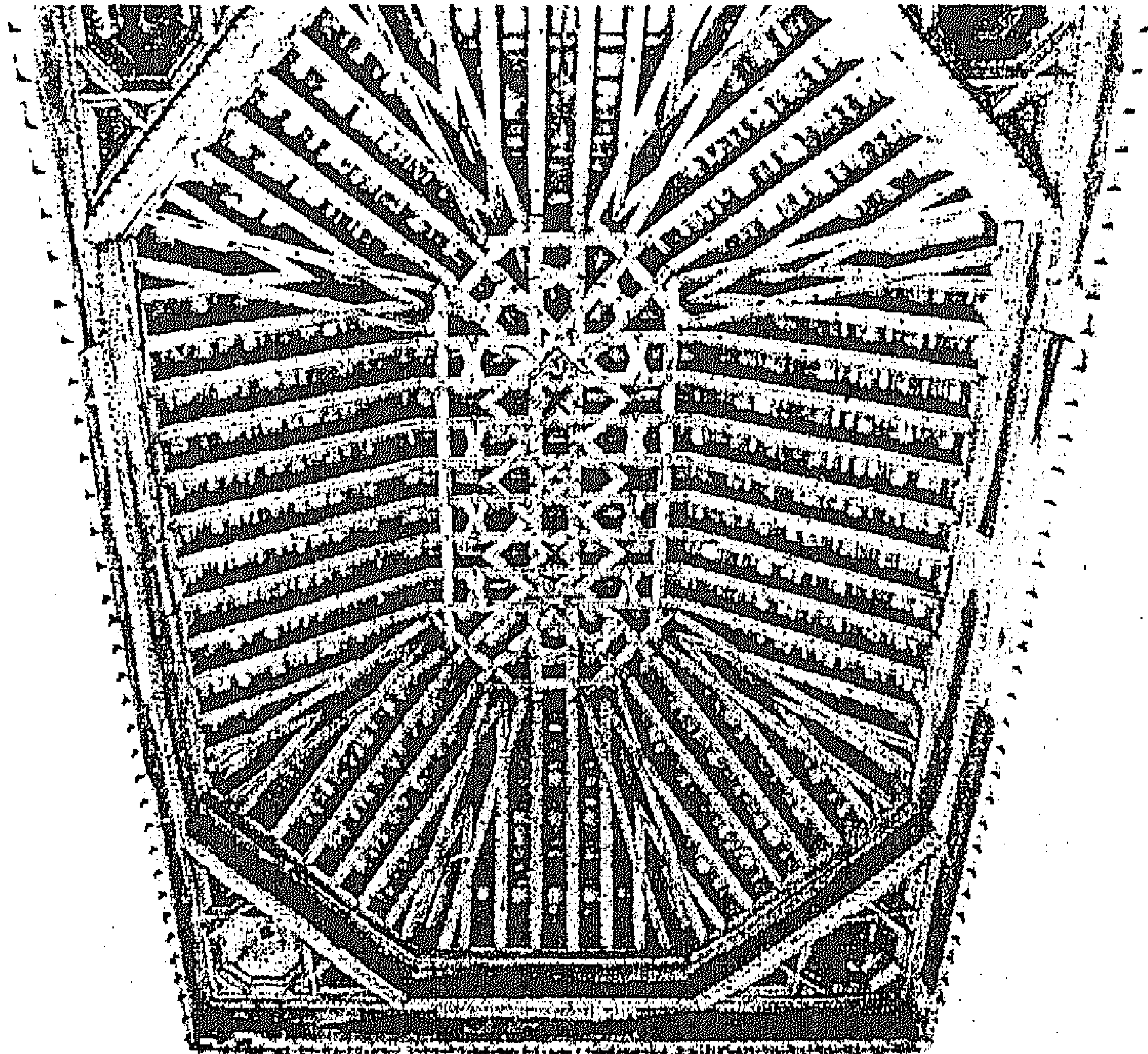
لوحة 3: مدينة أبيلا Avila كنيسة سان سيجوندو a سقف البلاطة الرئيسية b تفاصيل في نفس السقف (تصوير المؤلف).



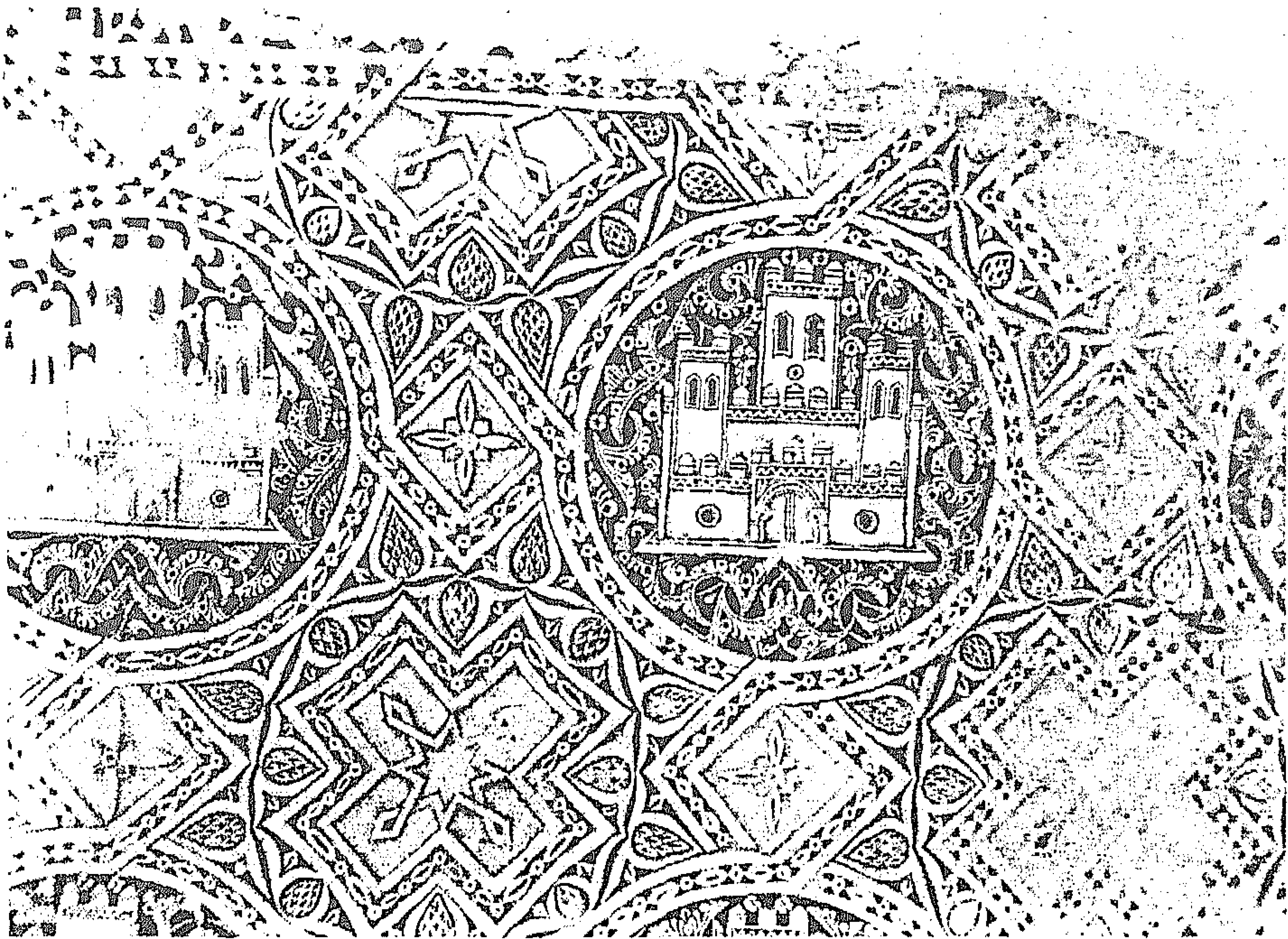


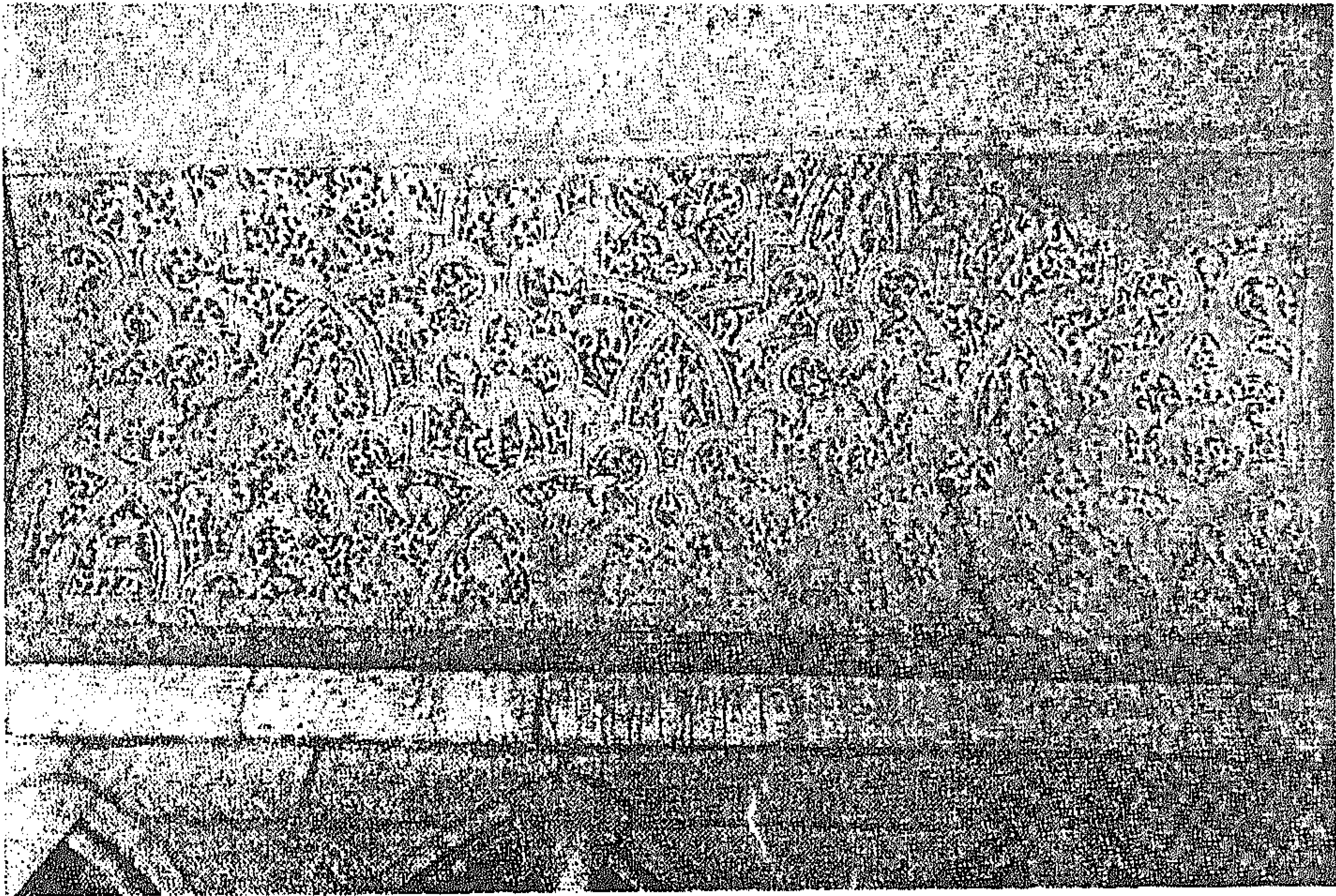
لوحة 4: مادريجان دي لاس التاس تورس (أبلة) كنيسة سان نيكولاس دي باري . (a) بنية القبة عند منطقة التقاطع (b) سقف البلاطة الرئيسية (تصوير المؤلف) .



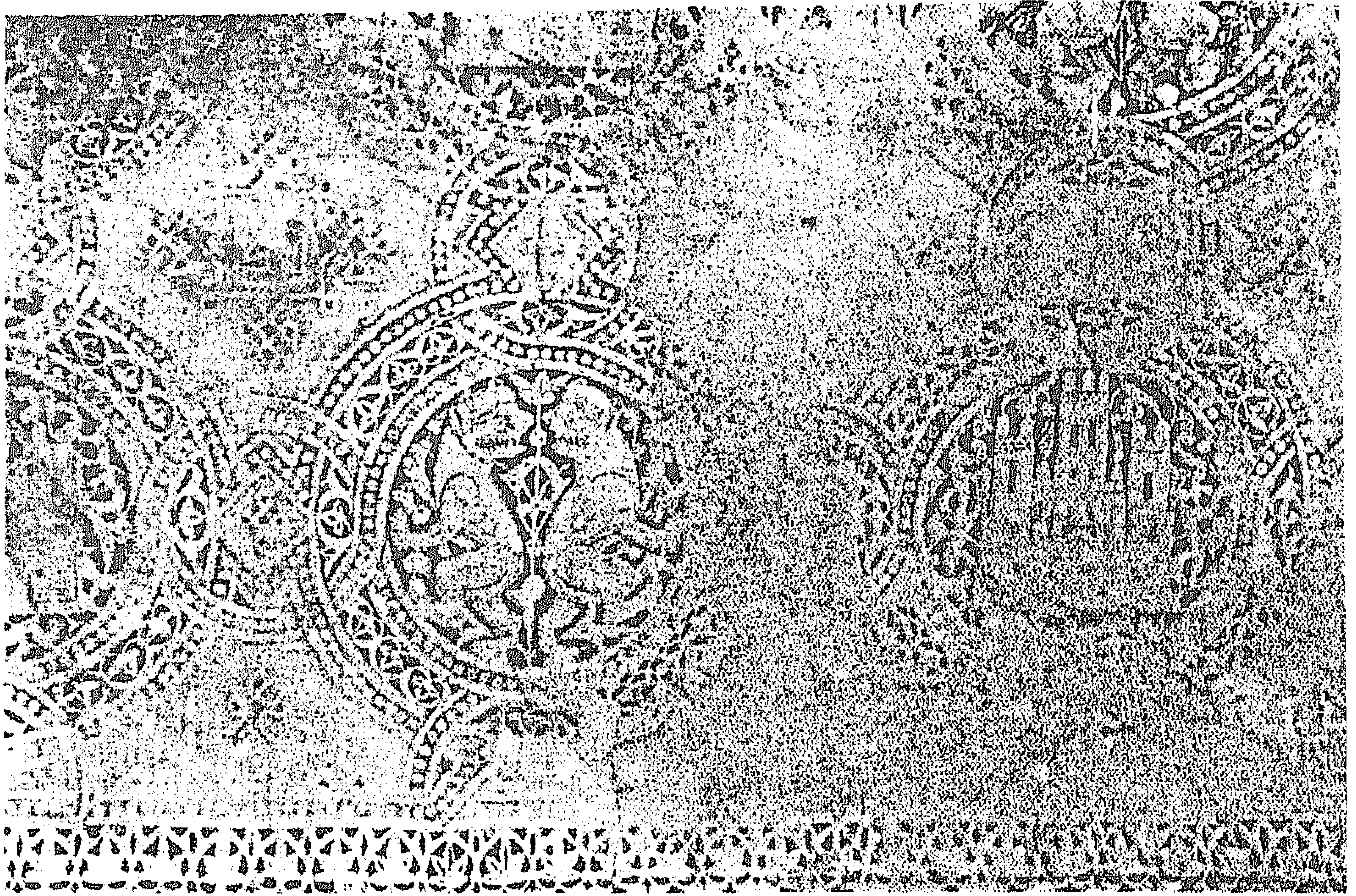


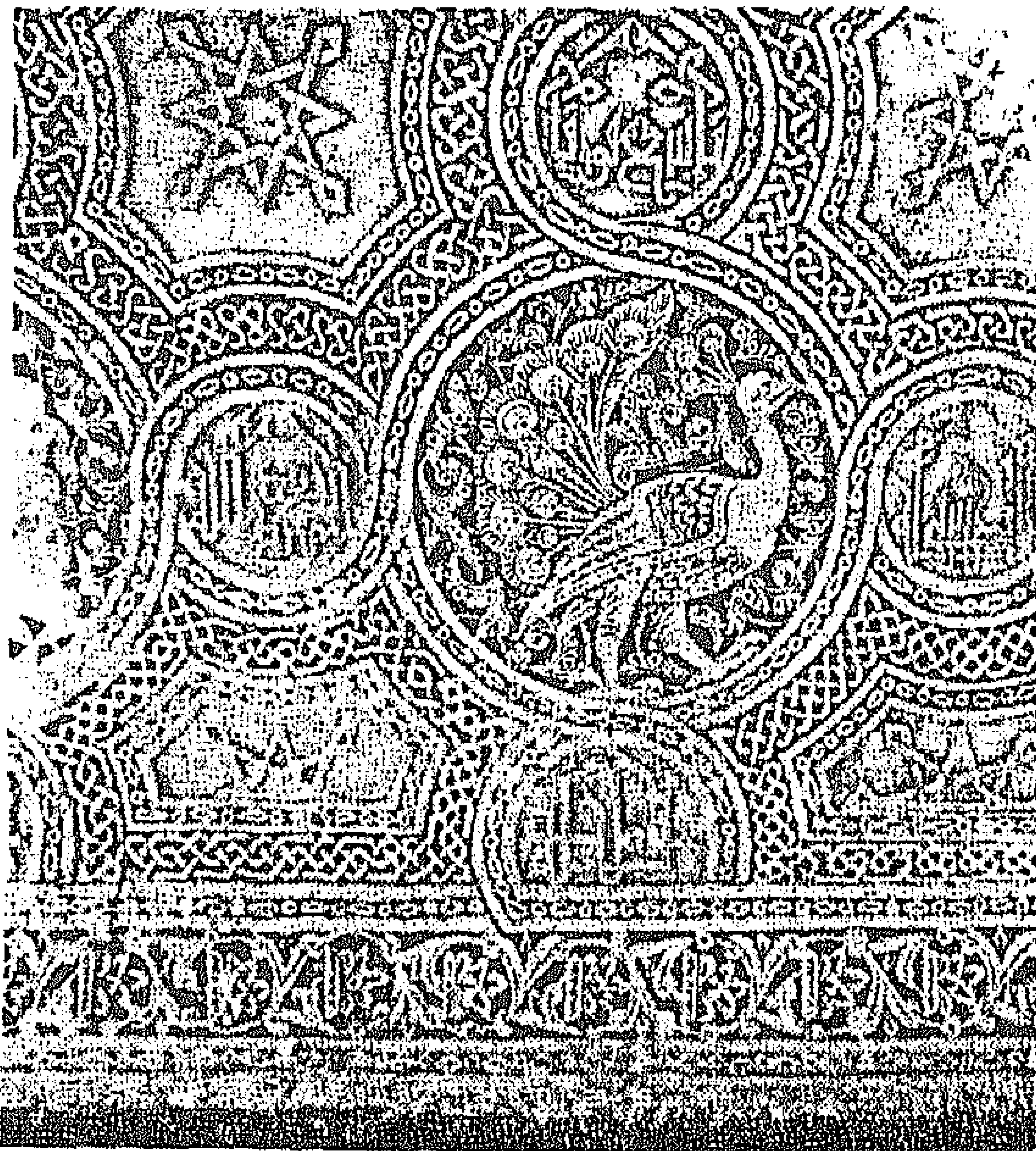
لوحة 5: مادريجال دي لاس التاس تورس (أبلة) دير سان أغسطين (a) صفحة عليها زخارف مدجنة (في كتاب الترانيم) (b) سقف السلم الرئيسي (تصوير المؤلف) .

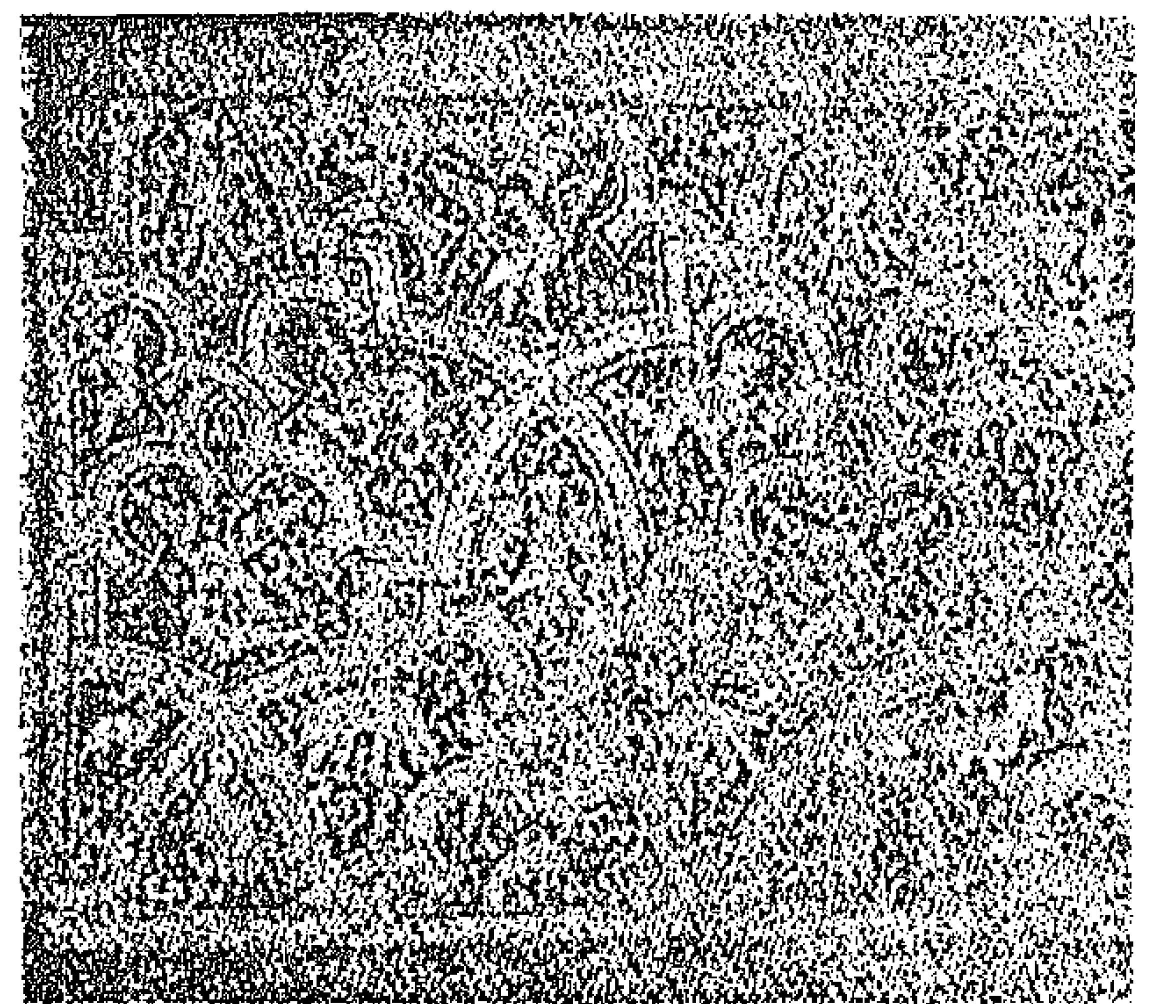


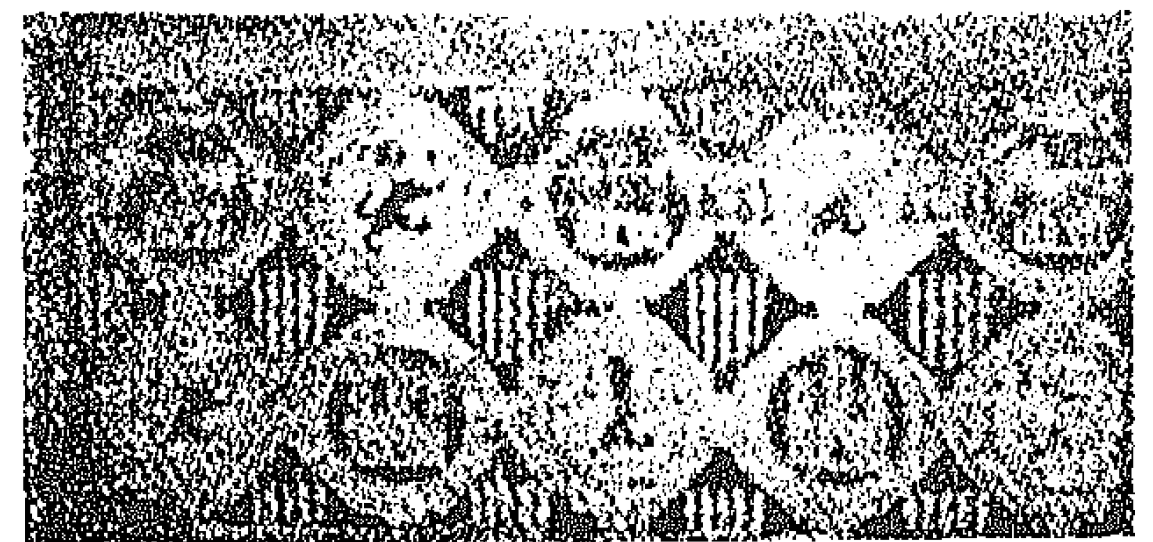


لوحة 6: برغش : دير لاس أويلجاس . زخارف جصية في أقبية مقر الإقامة في سان فرناندو .

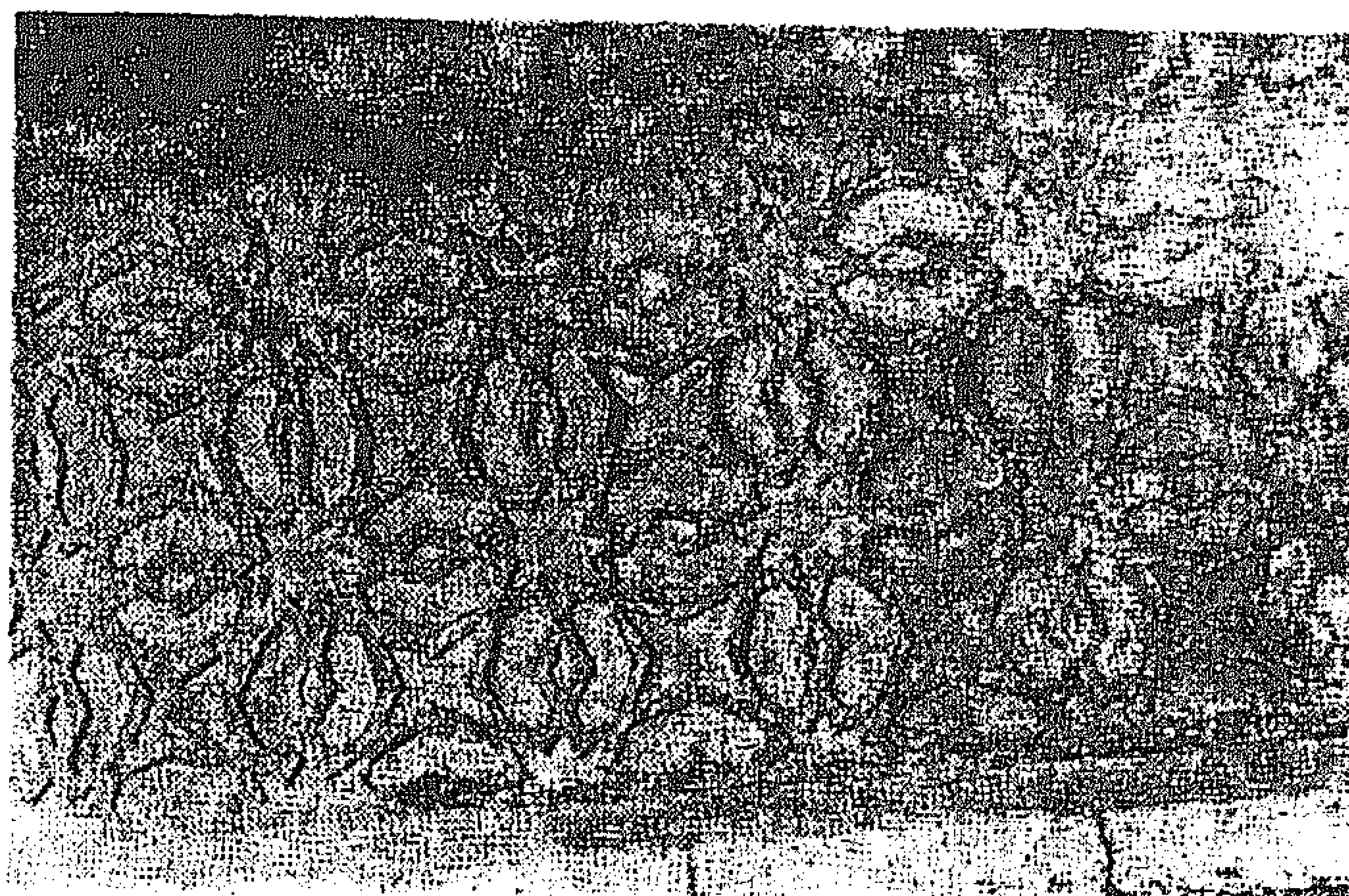


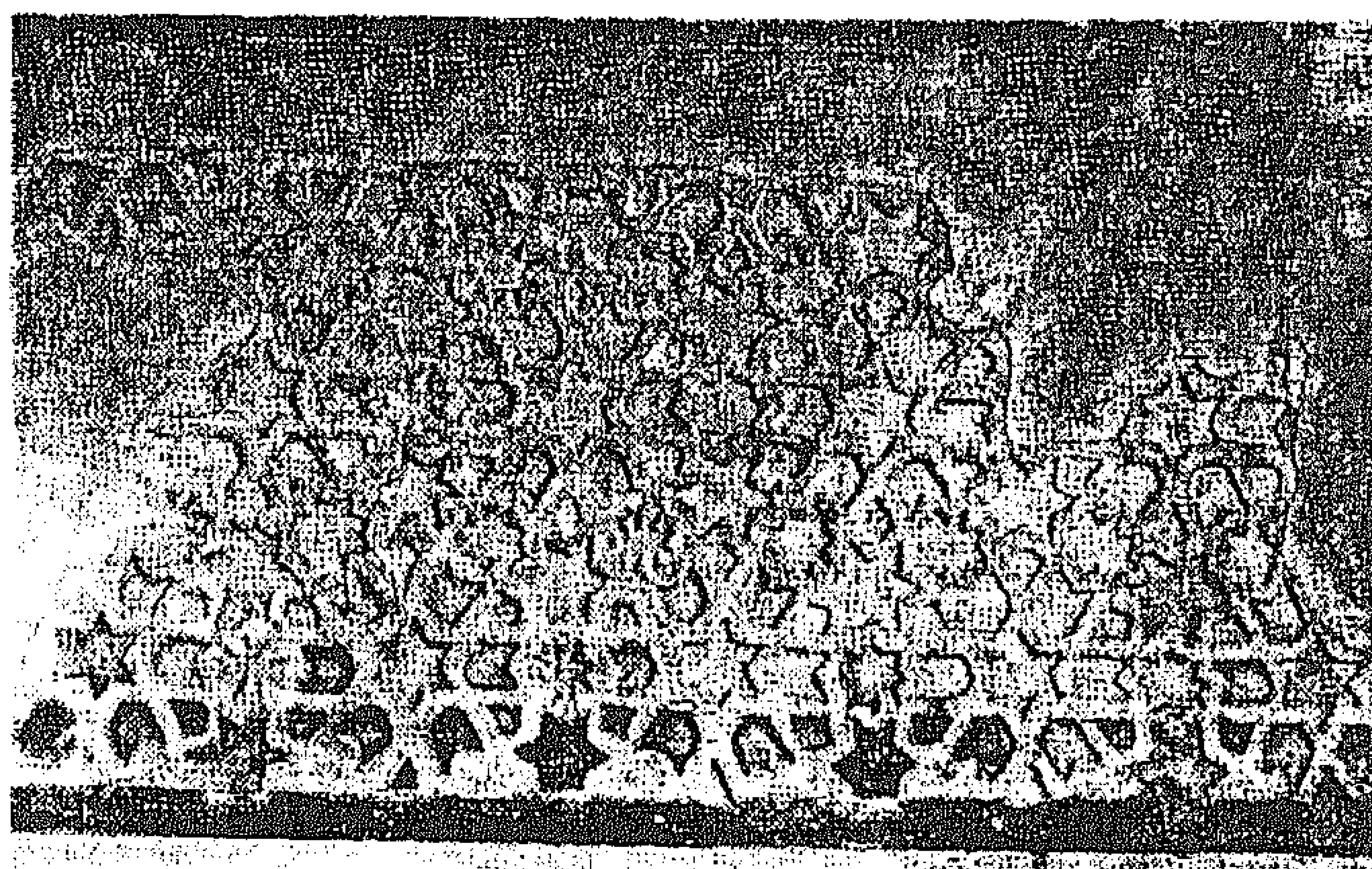


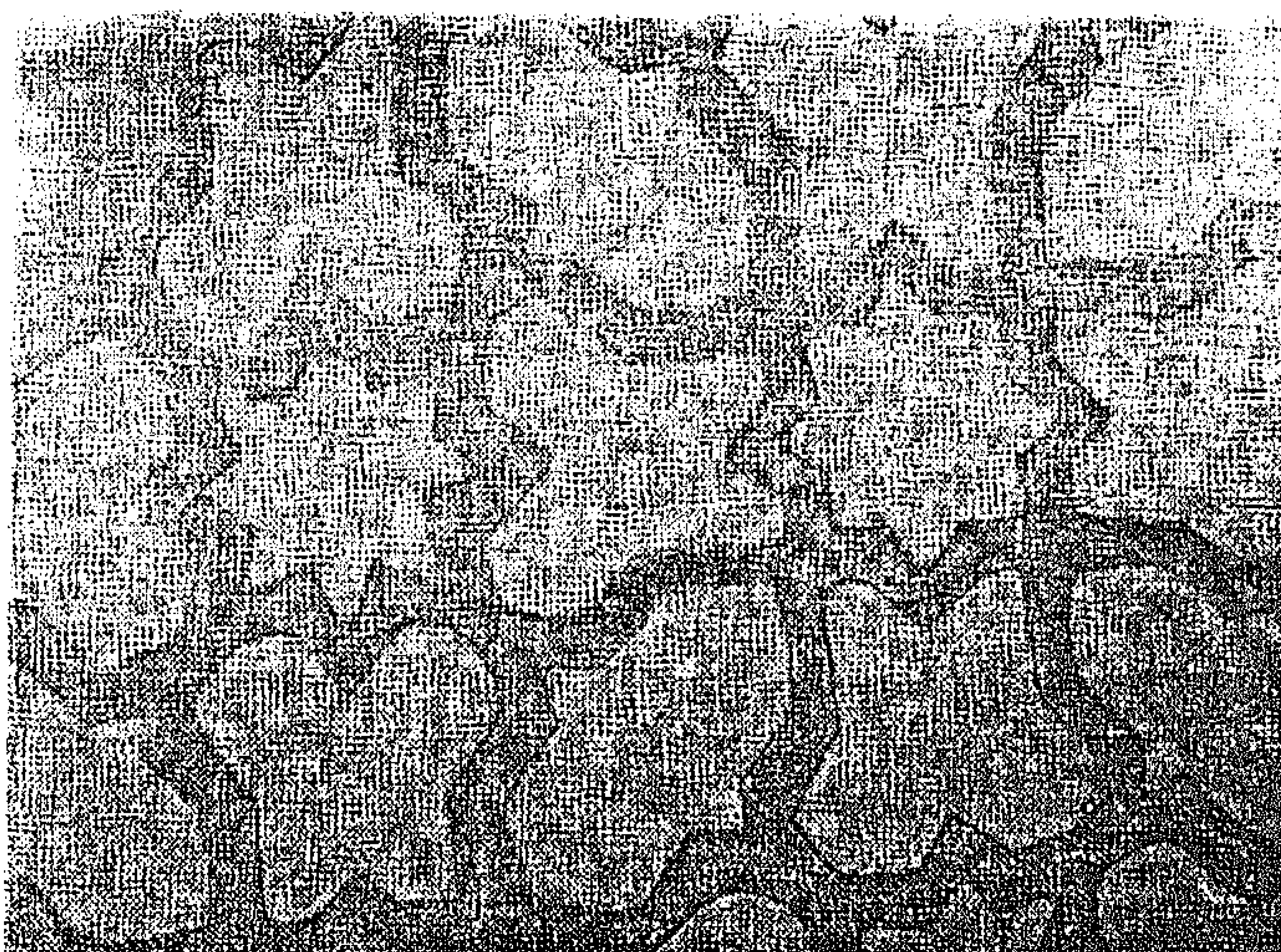




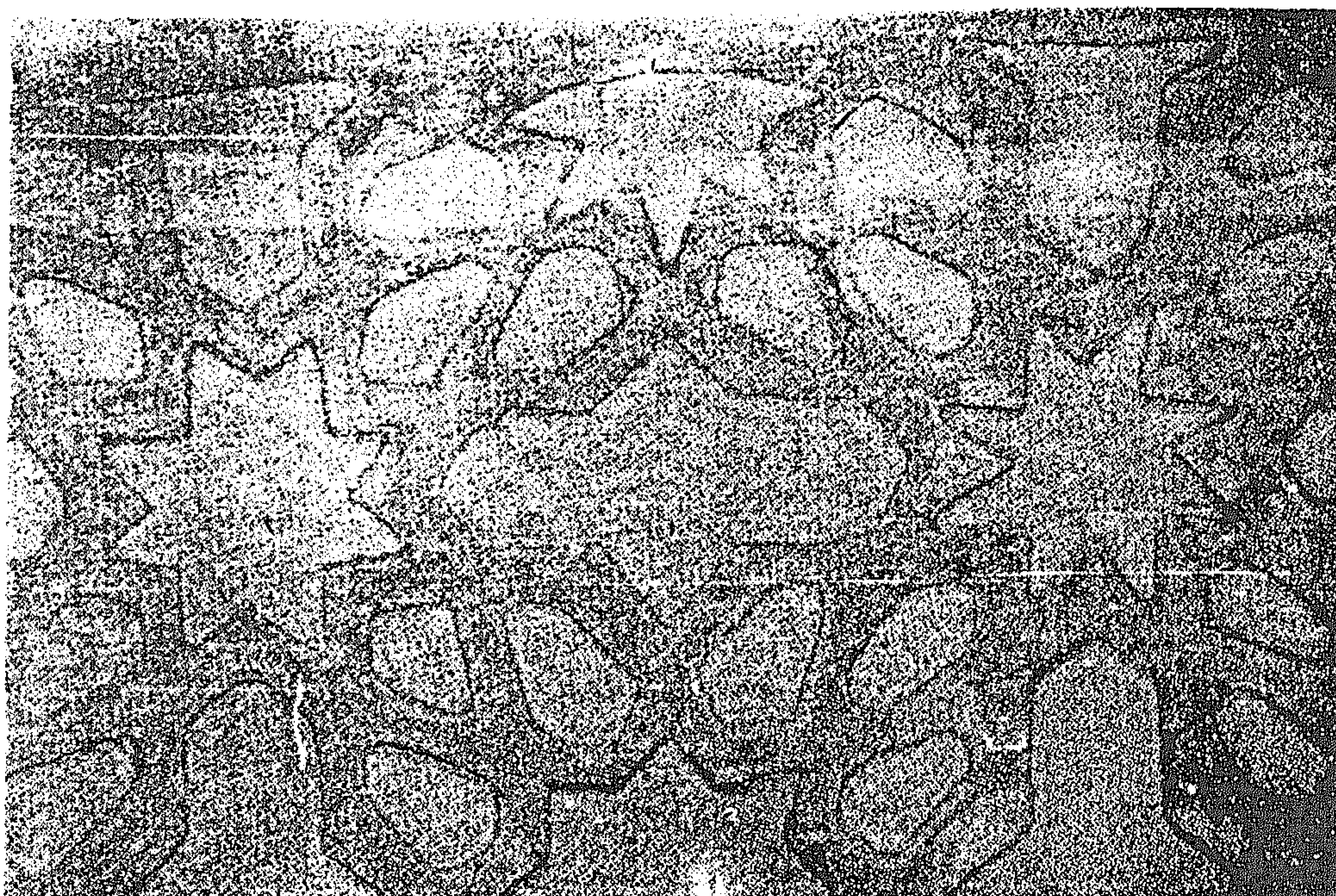
لوحة 7: برغش : دير لاس أويلجاس c,b,a زخارف جصية في مقر الإقامة في سان فرناندو b أحد الأضرحة (تصوير المؤلف) .

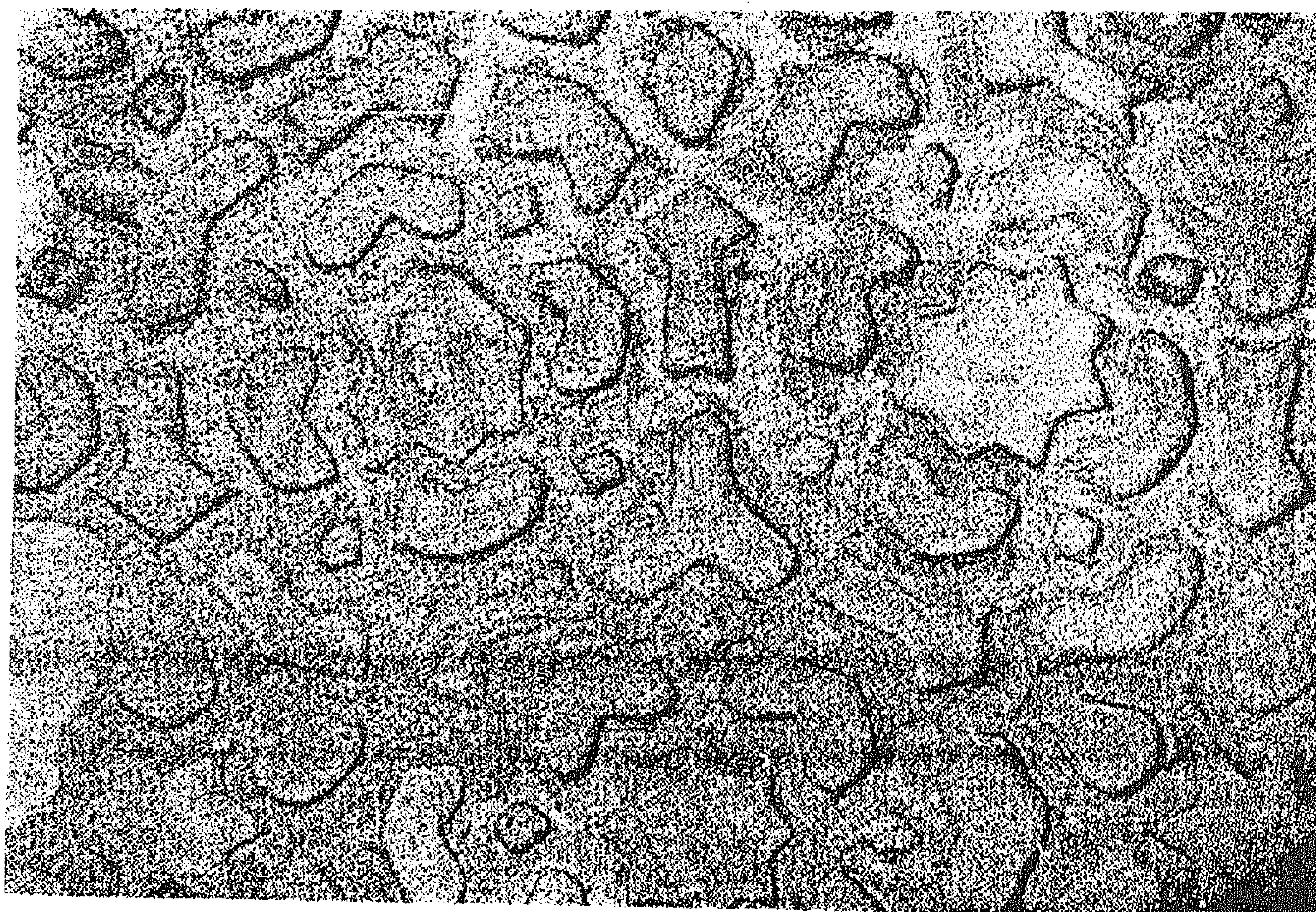




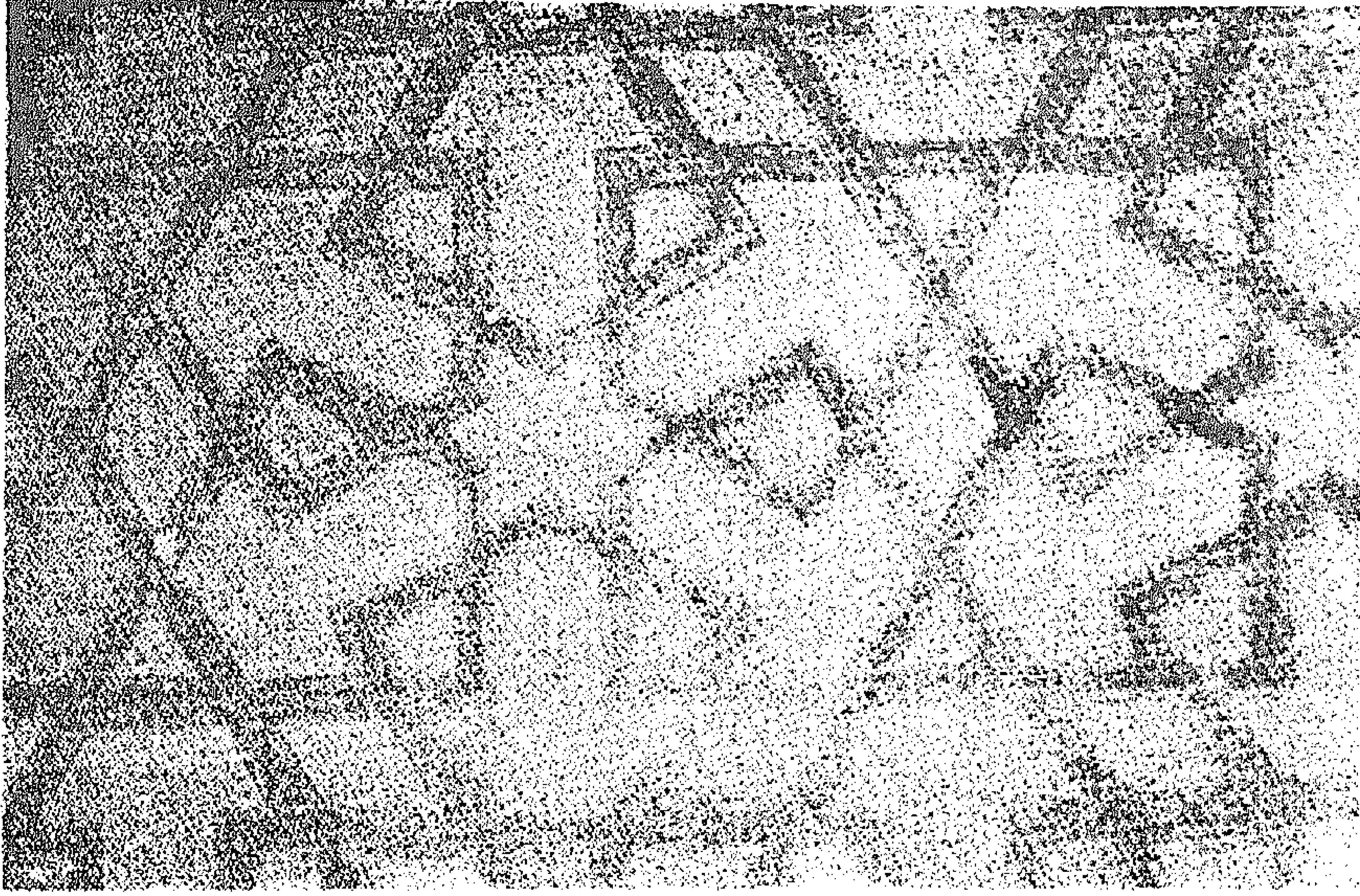


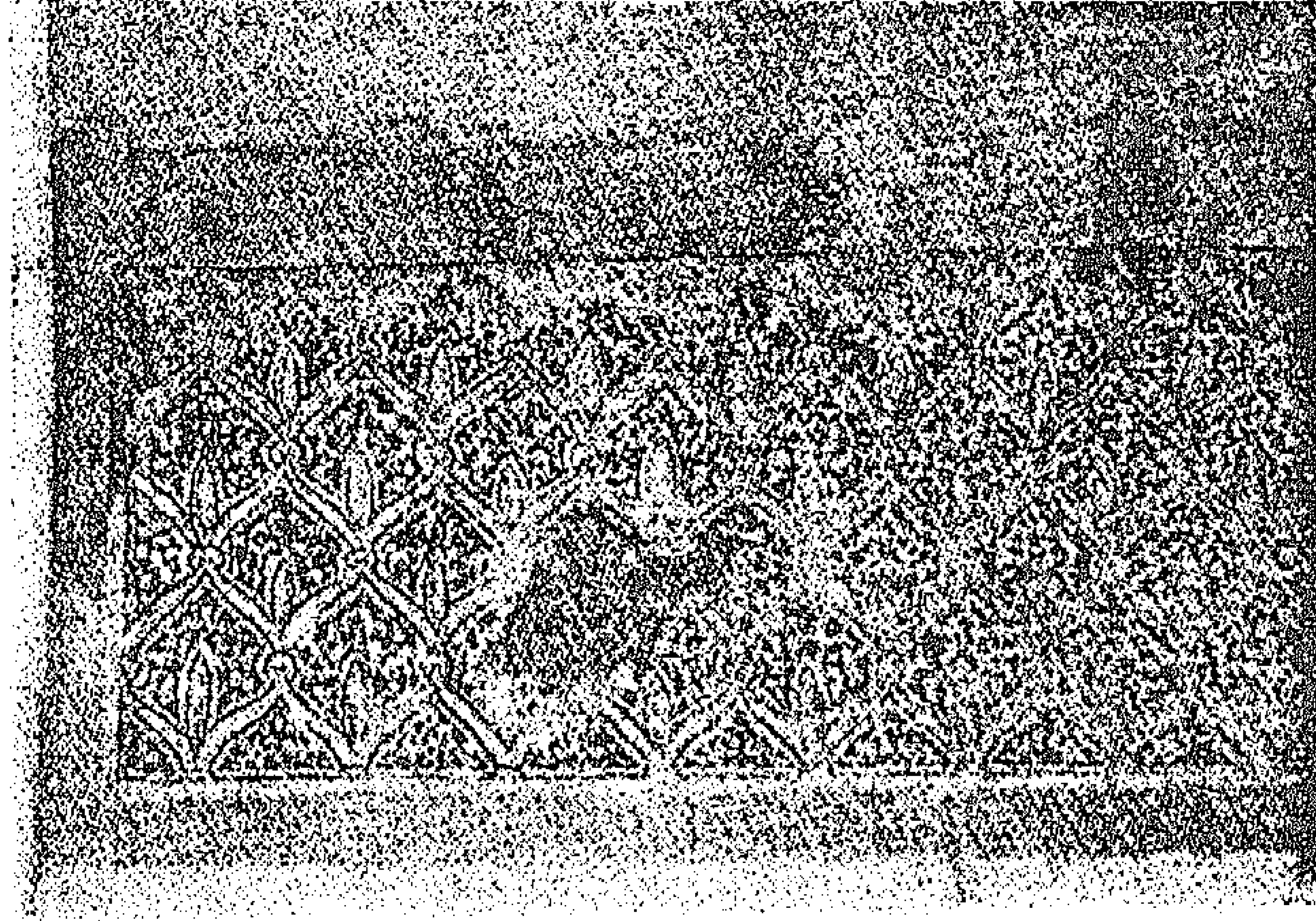
لوحة 8: برغش : دير لاس أويلجاس - الزخارف جصية في مقر الإقامة في سان فرناندو b أحد الأضرحة (تصوير المؤلف) .

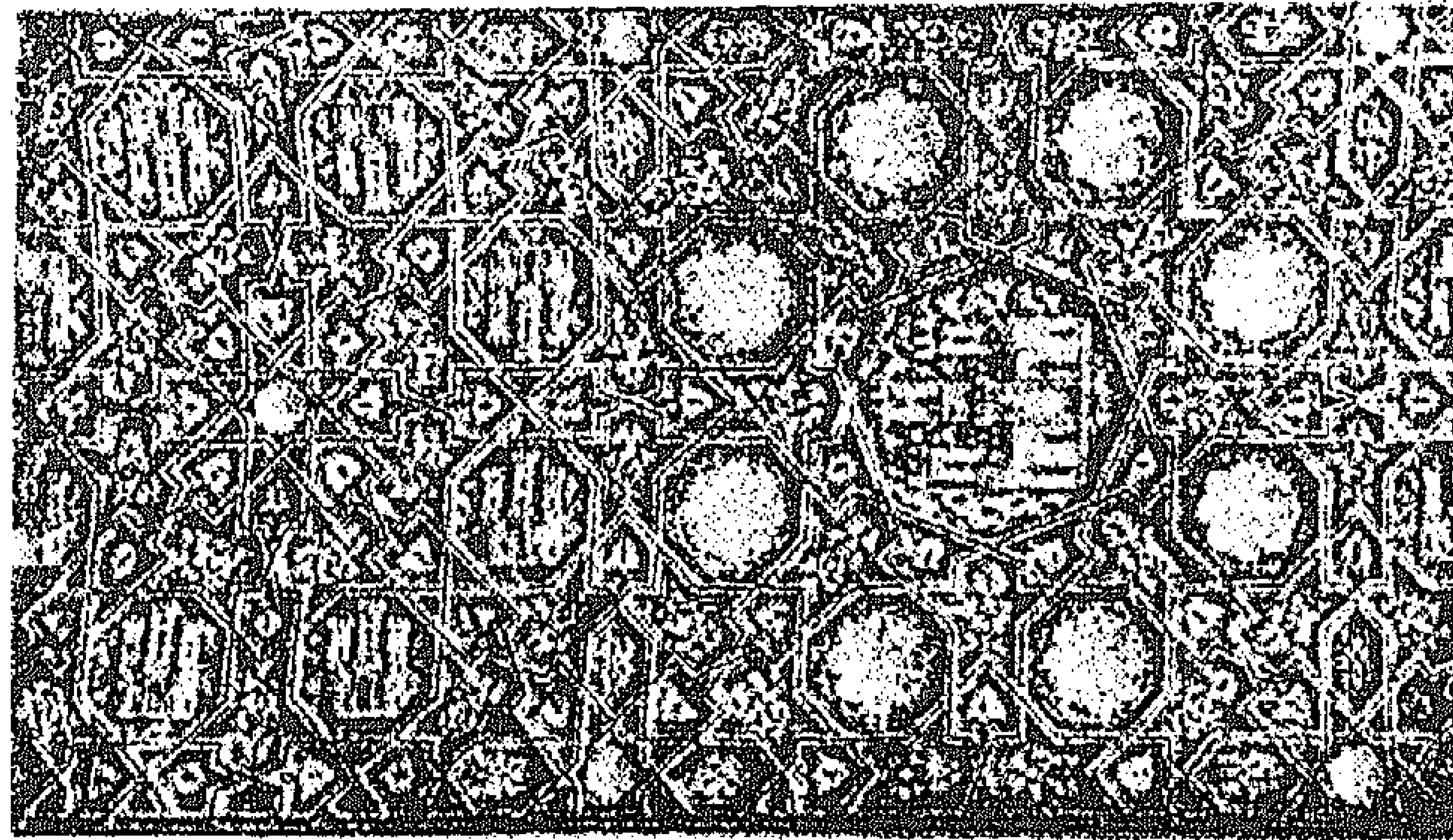




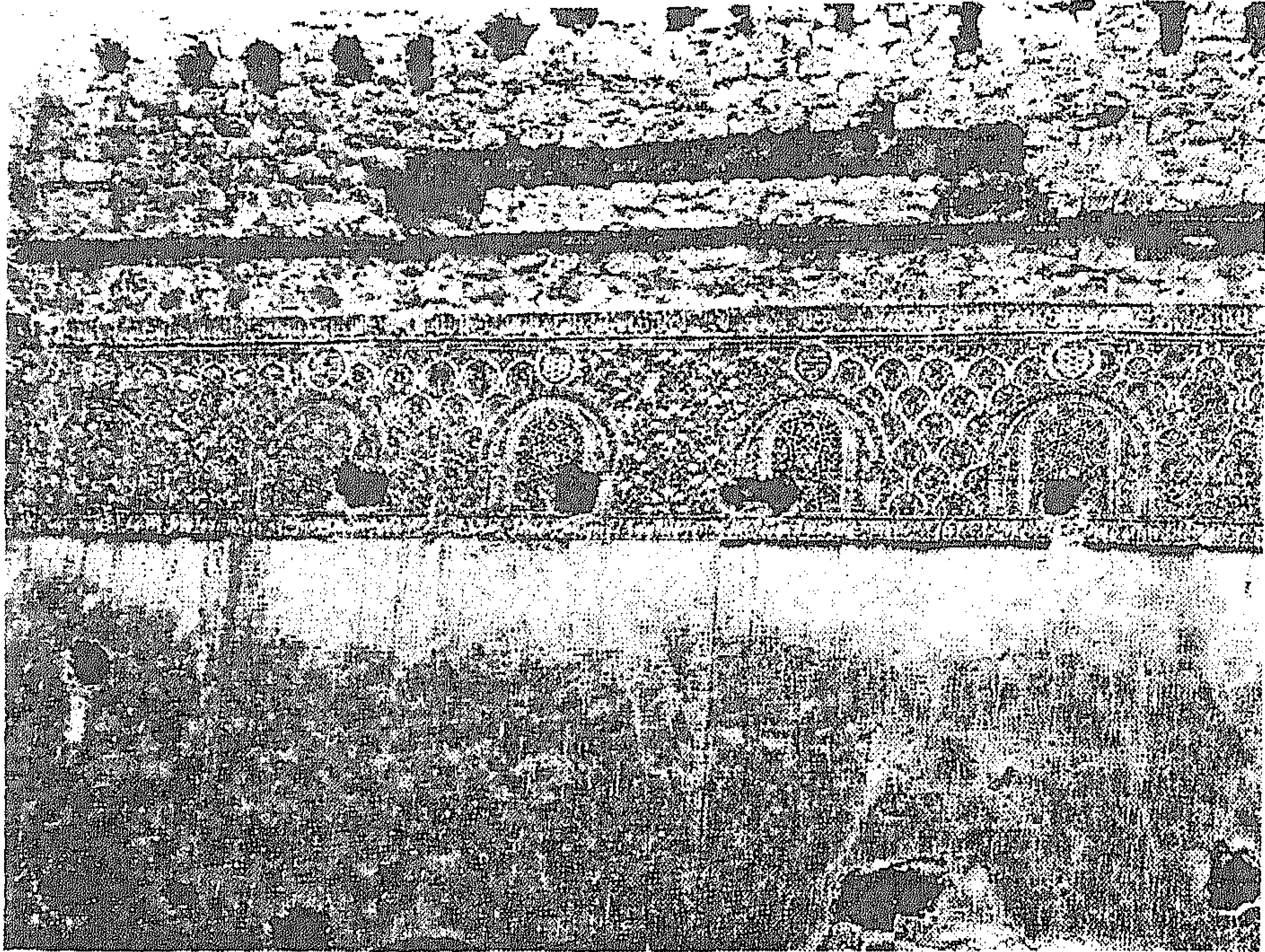
لوحة 9: دير لاس أويلجاس. زخارف جصية في أقبية مقر الإقامة في سان فرناندو (تصوير المؤلف).

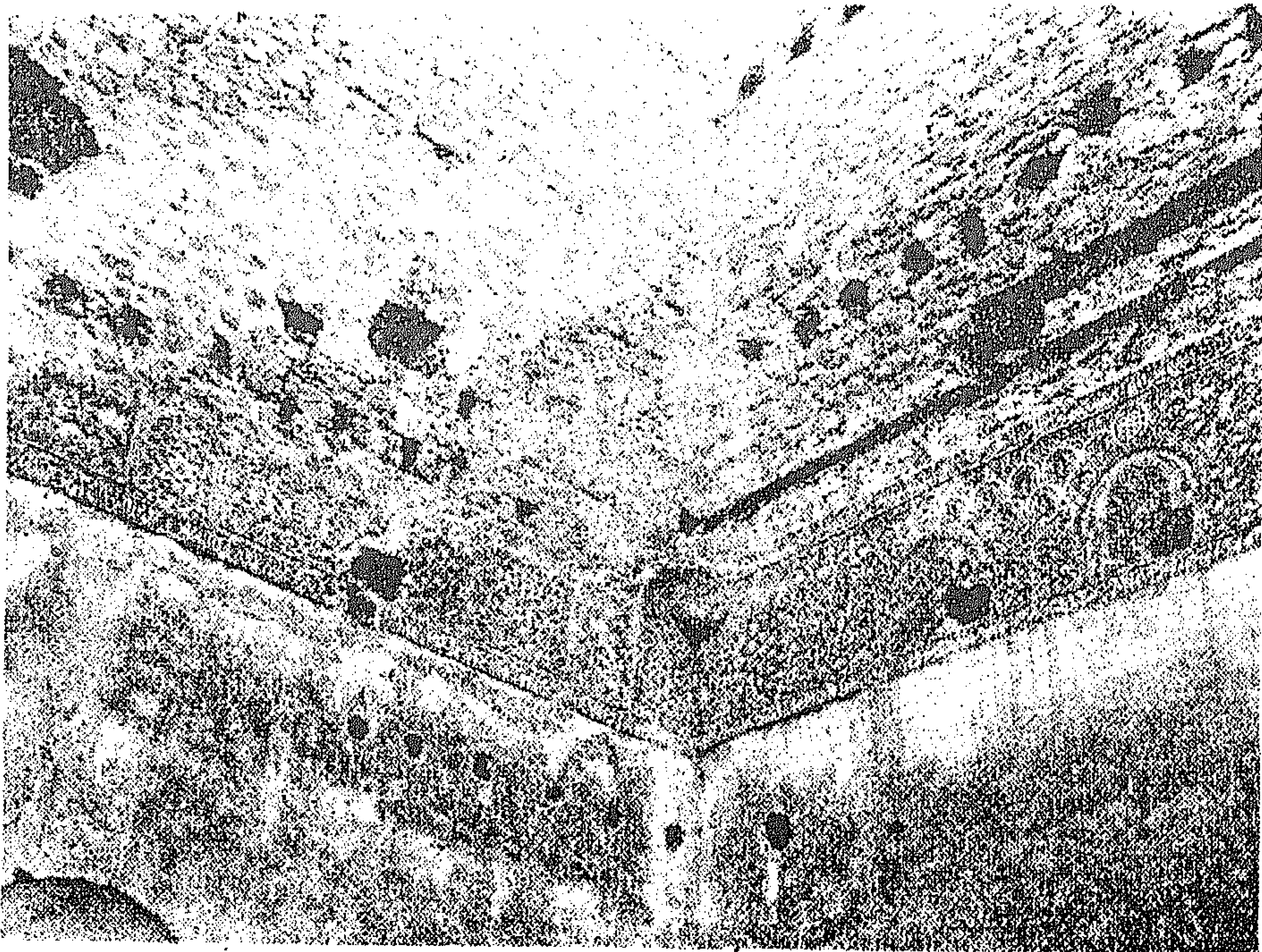




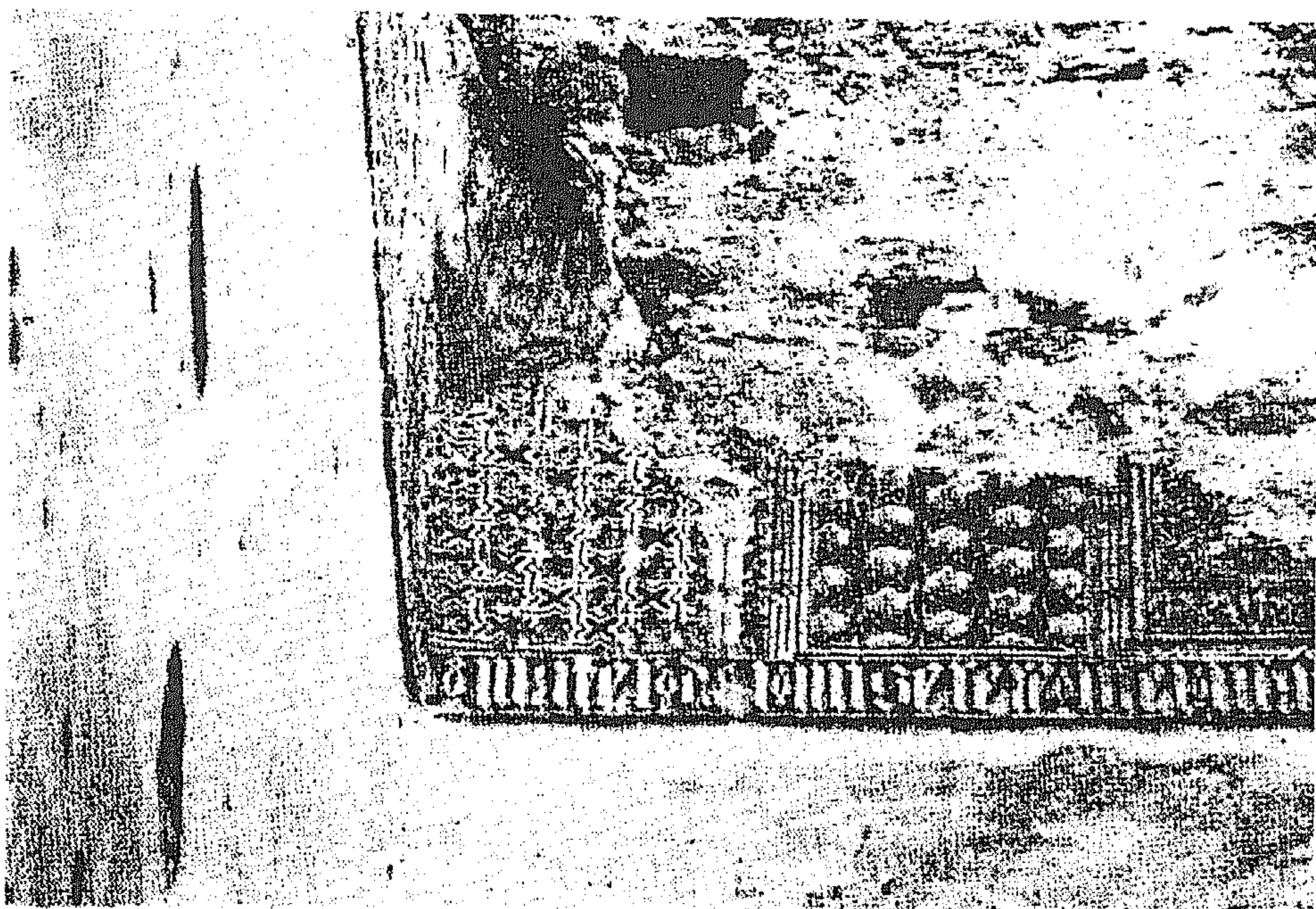


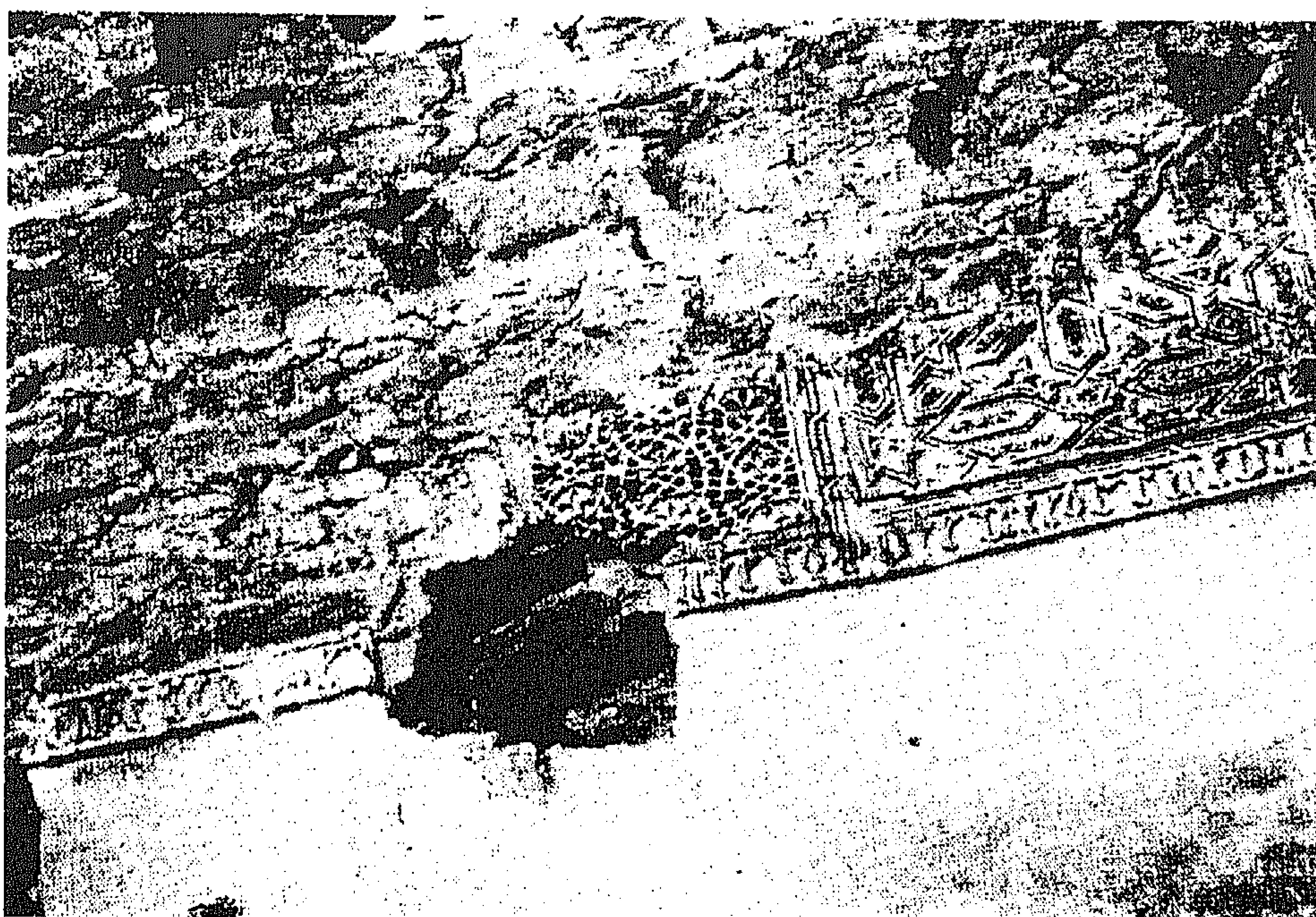
لوحة 10 : برغش : دير لاس أويلجاس b,a زخارف جصية لأقبية مقر الإقامة في سان فرناندو c زخرفة من الجص لأحد ملحقات المقر المذكور (تصوير المؤلف) .



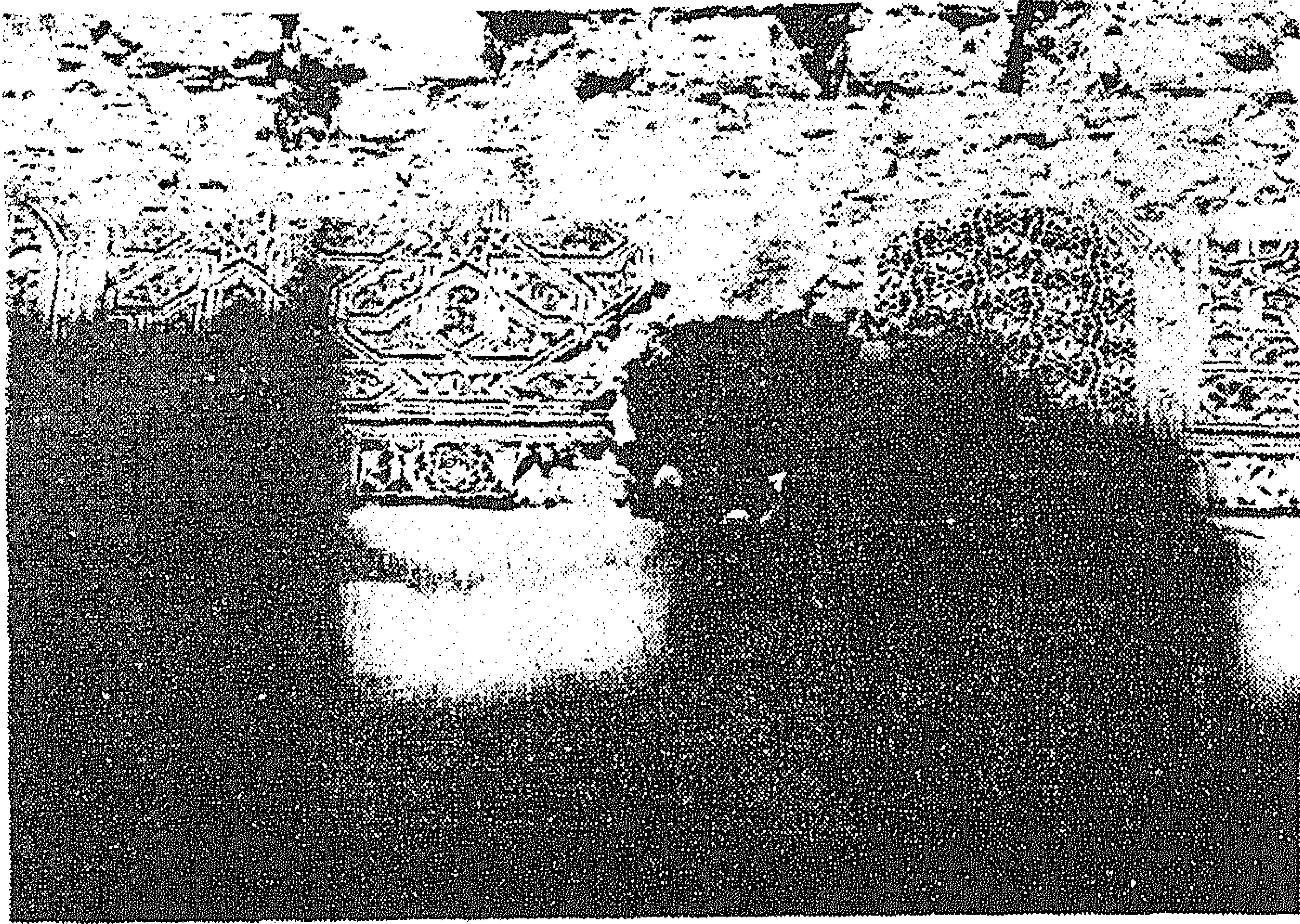


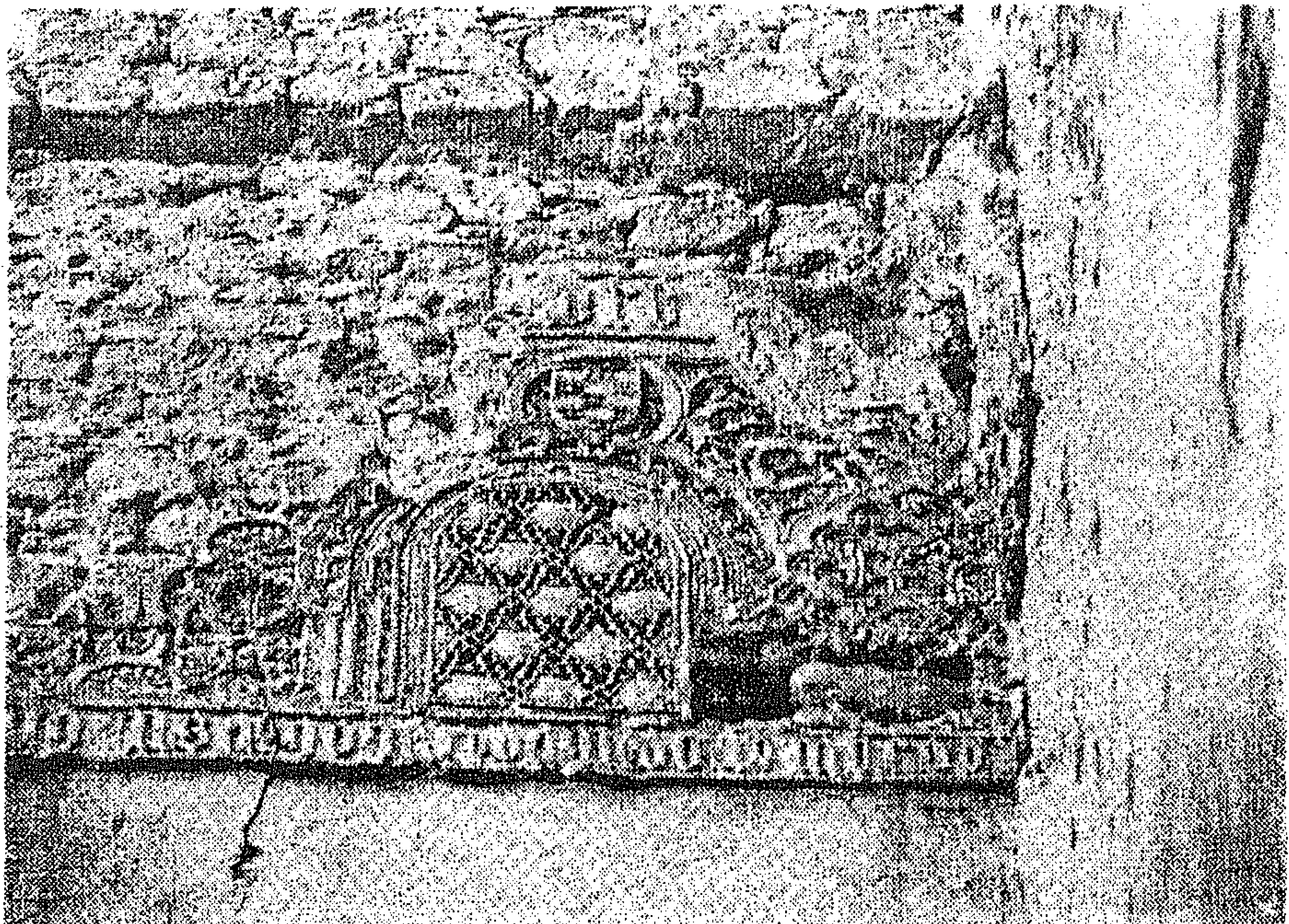
لوحة 11 : مدينة بومار (برغش) زخارف جصية في الحصن .



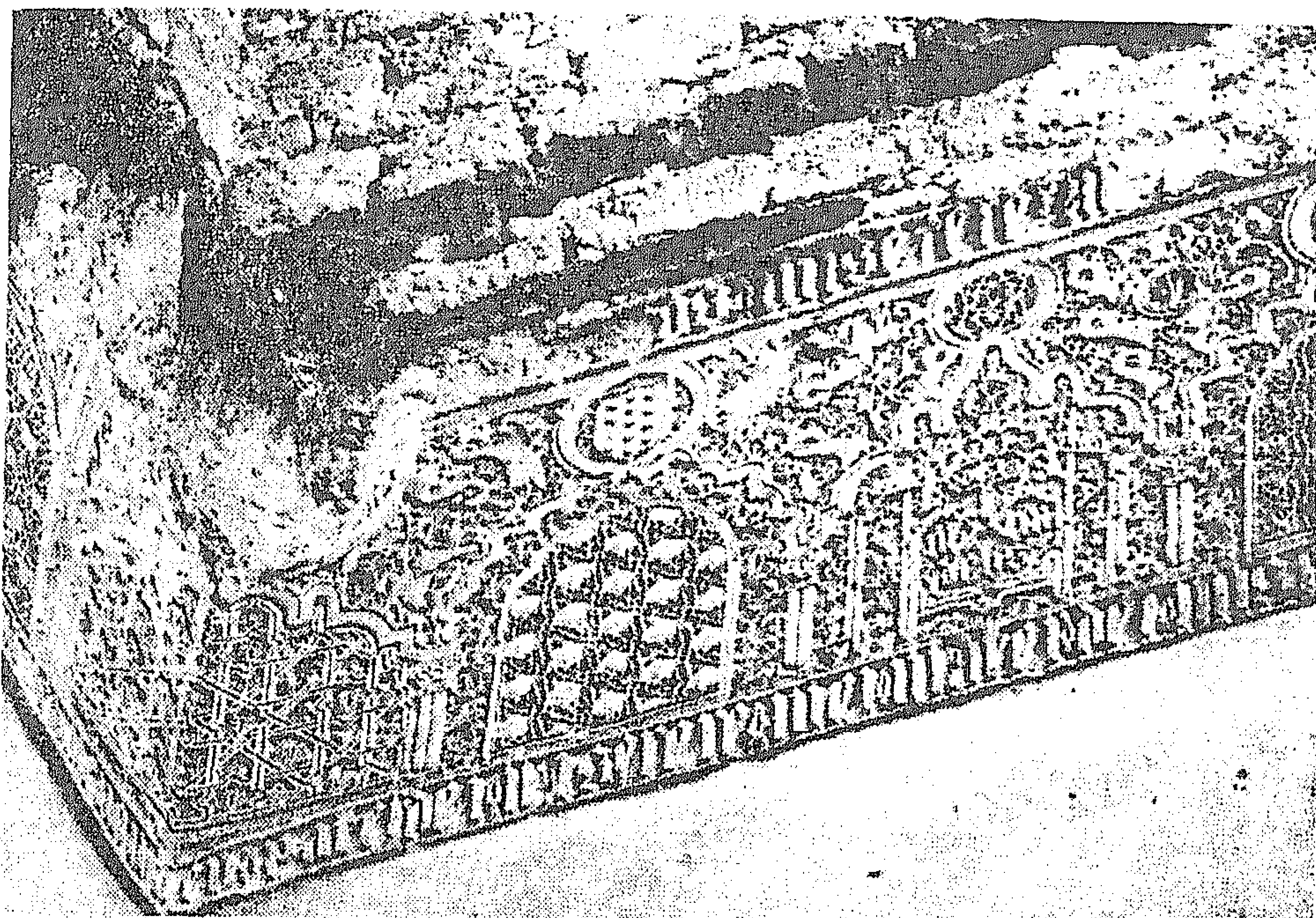


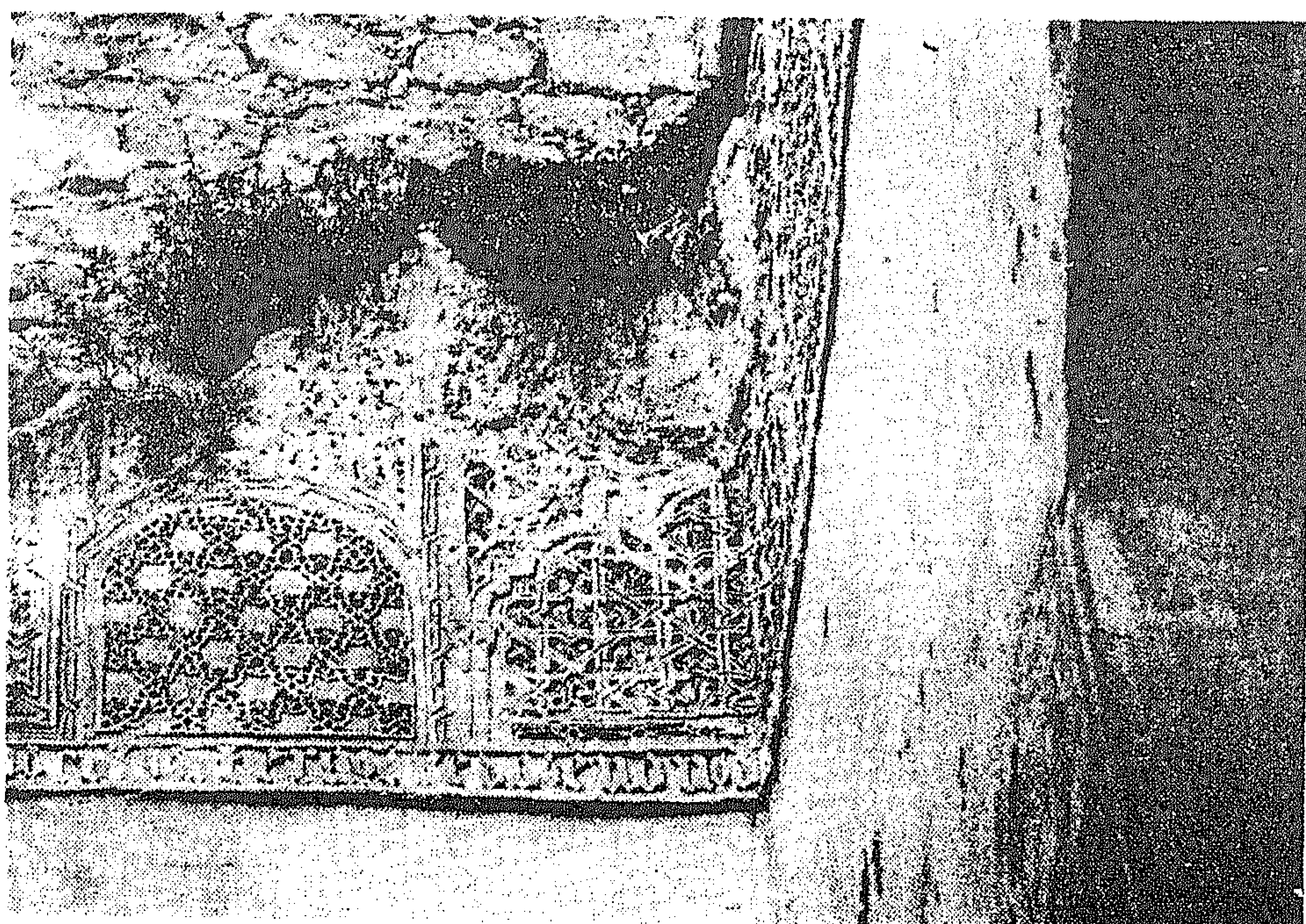
لوحة 12: مدينة بومار (بقايا) زخارف جصية في الحصن (تصوير المؤلف عام 1974).



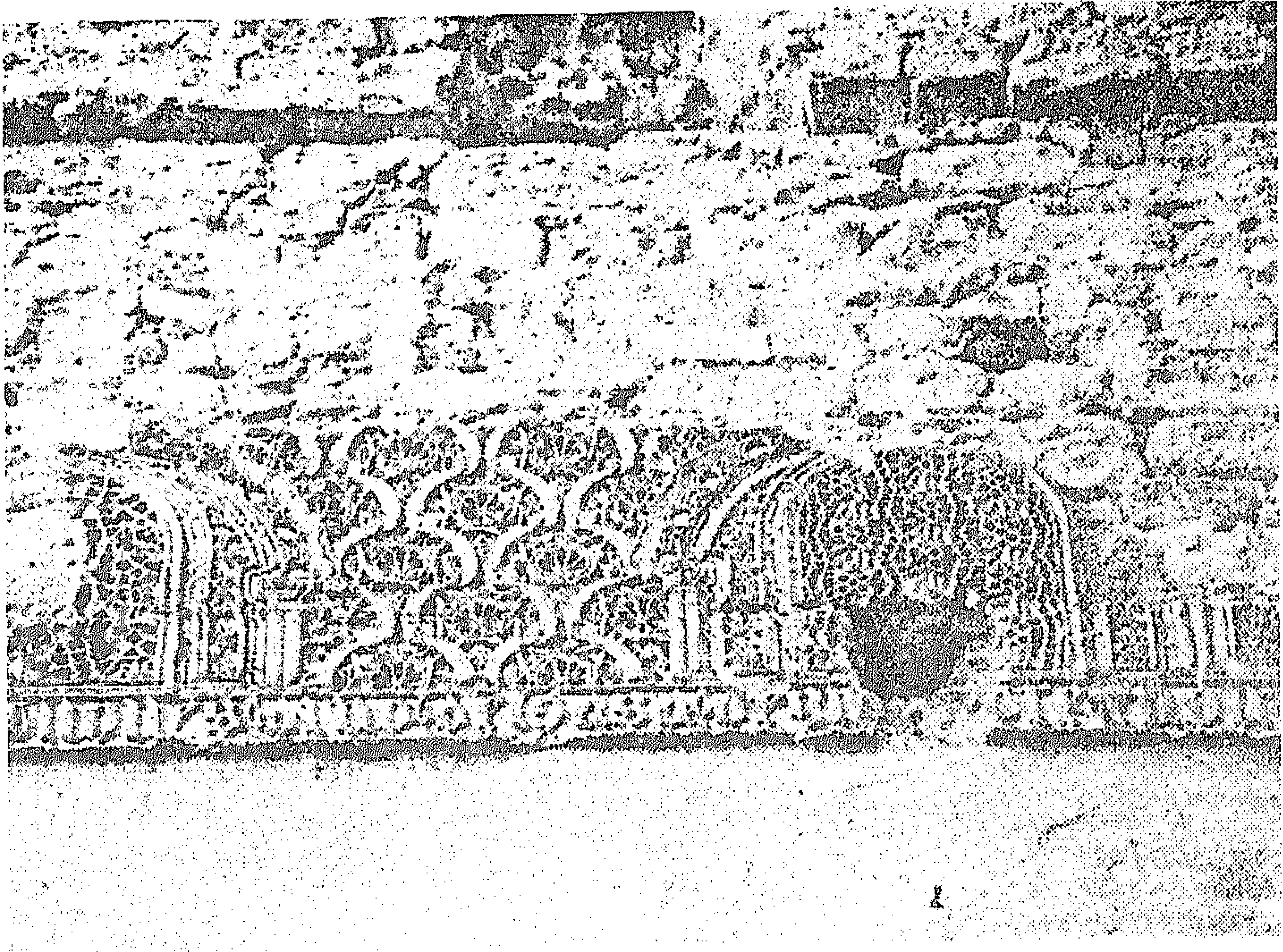


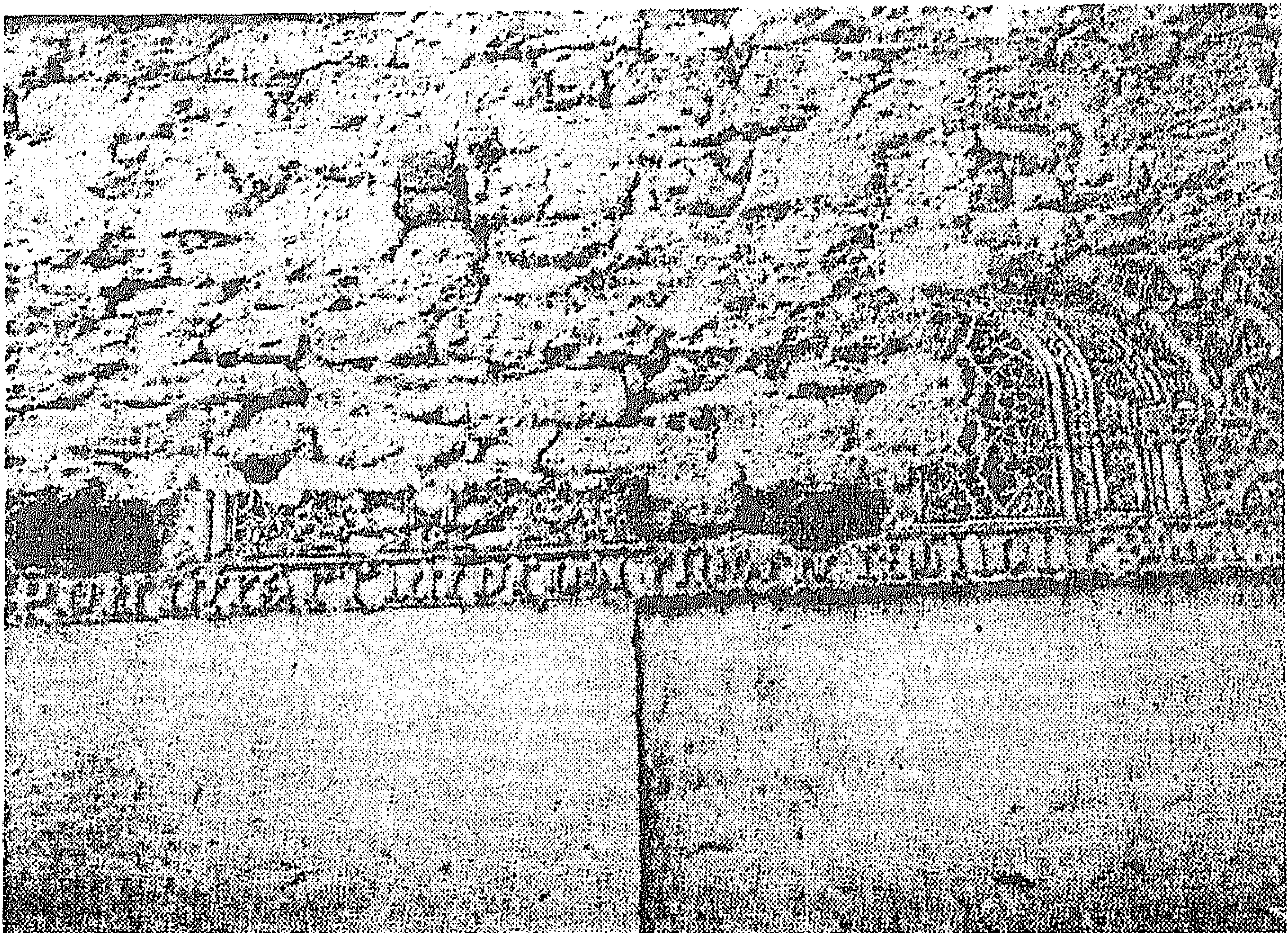
لوحة 13: مدينة بومار (بقايا) زخارف جصية في الحصن (تصوير المؤلف عام 1974).



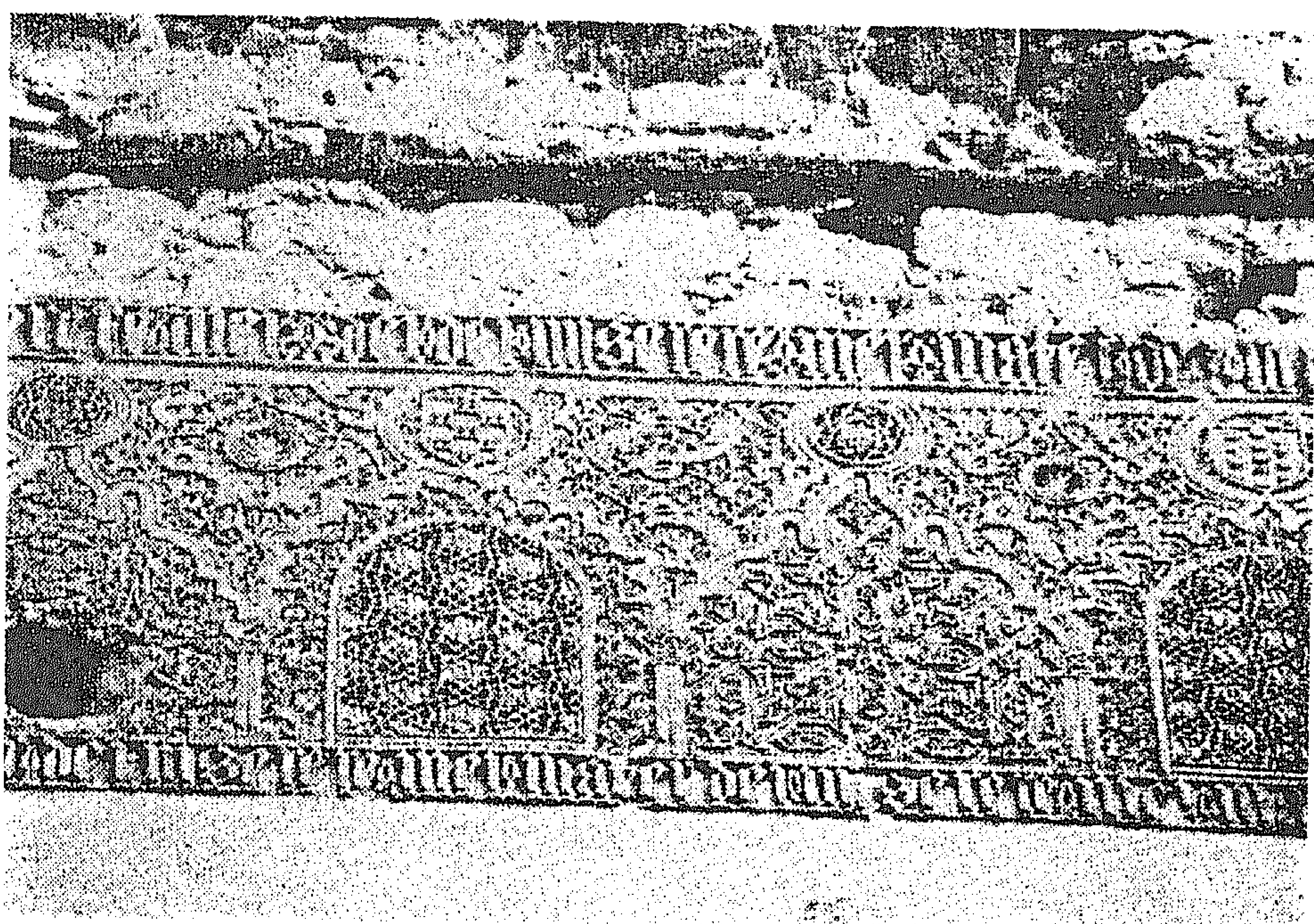


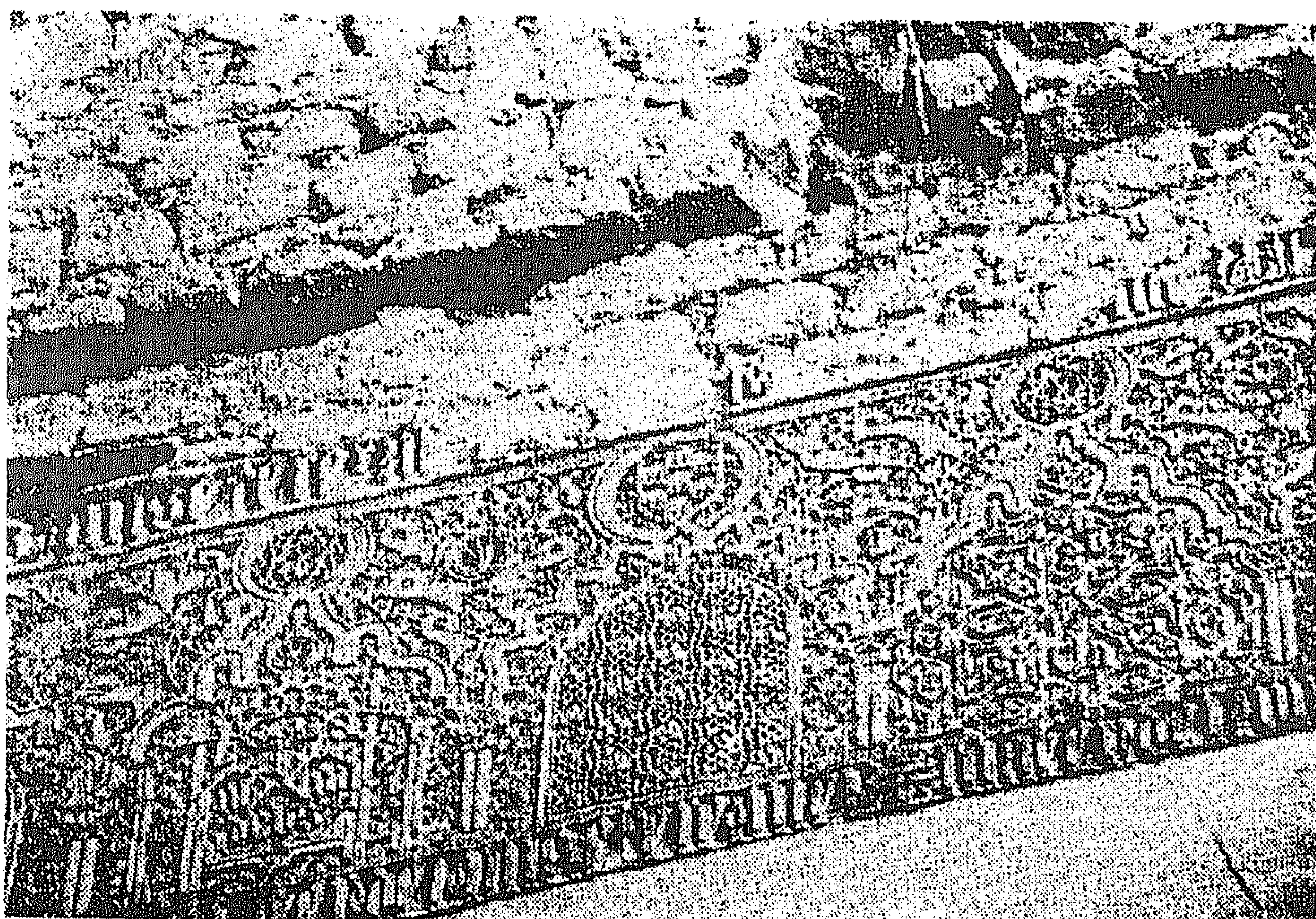
لوحة 14: مدينة بومار (بقايا) زخارف جصية في الحصن (تصوير المؤلف عام 1974).



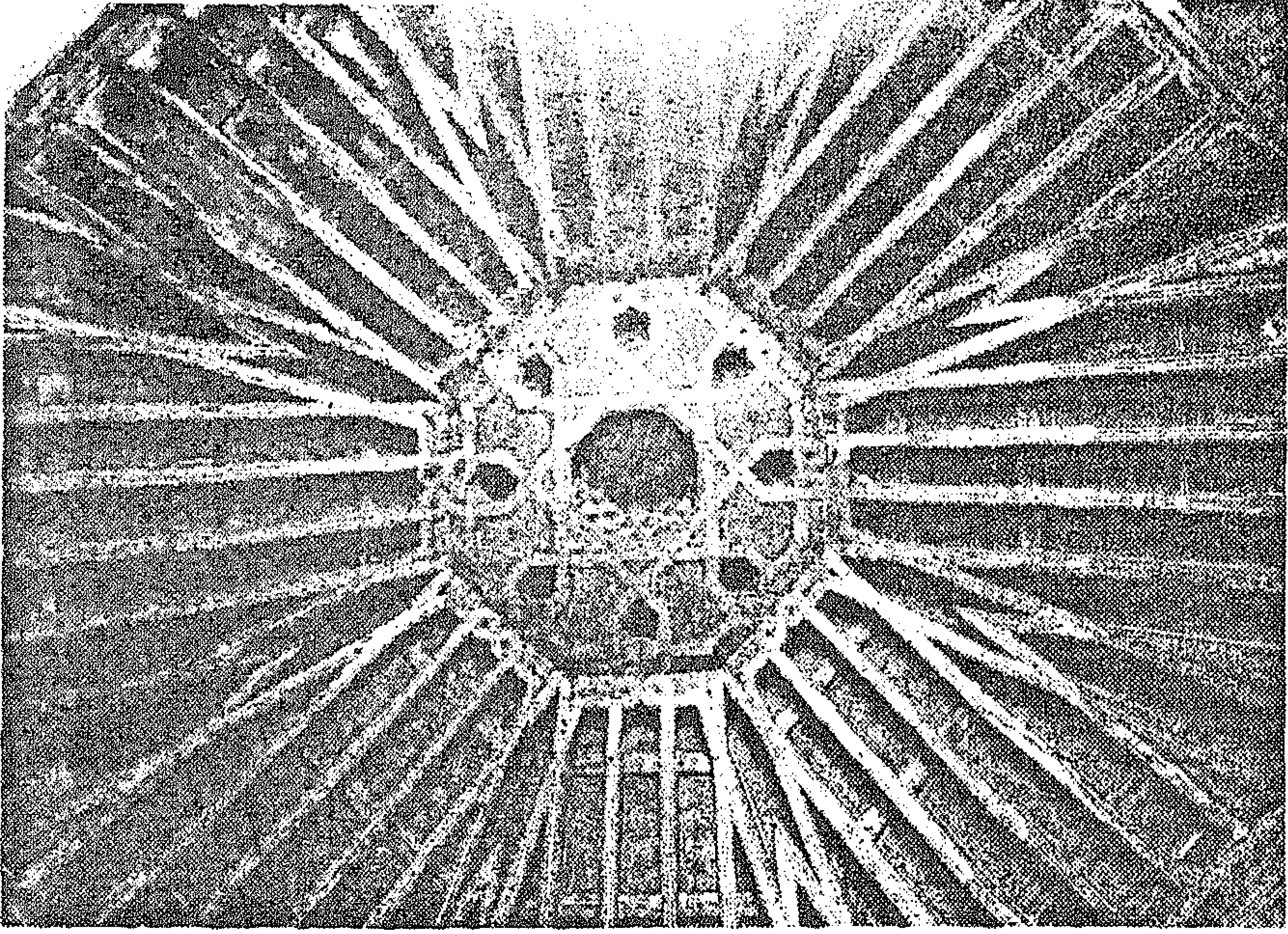


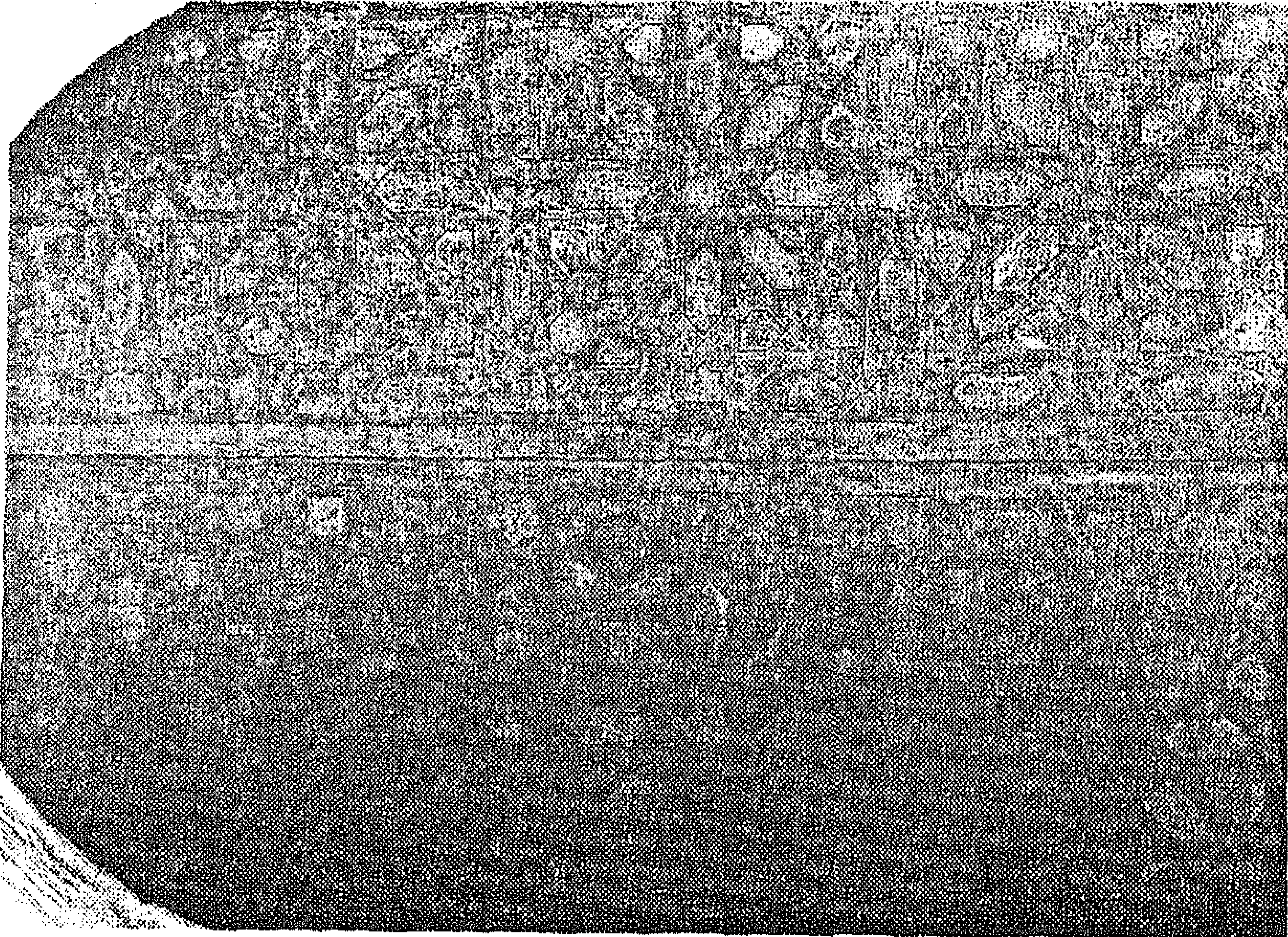
لوحة 15: مدينة بومار (بقايا) زخارف جصية في الحصن (تصوير المؤلف عام 1974).



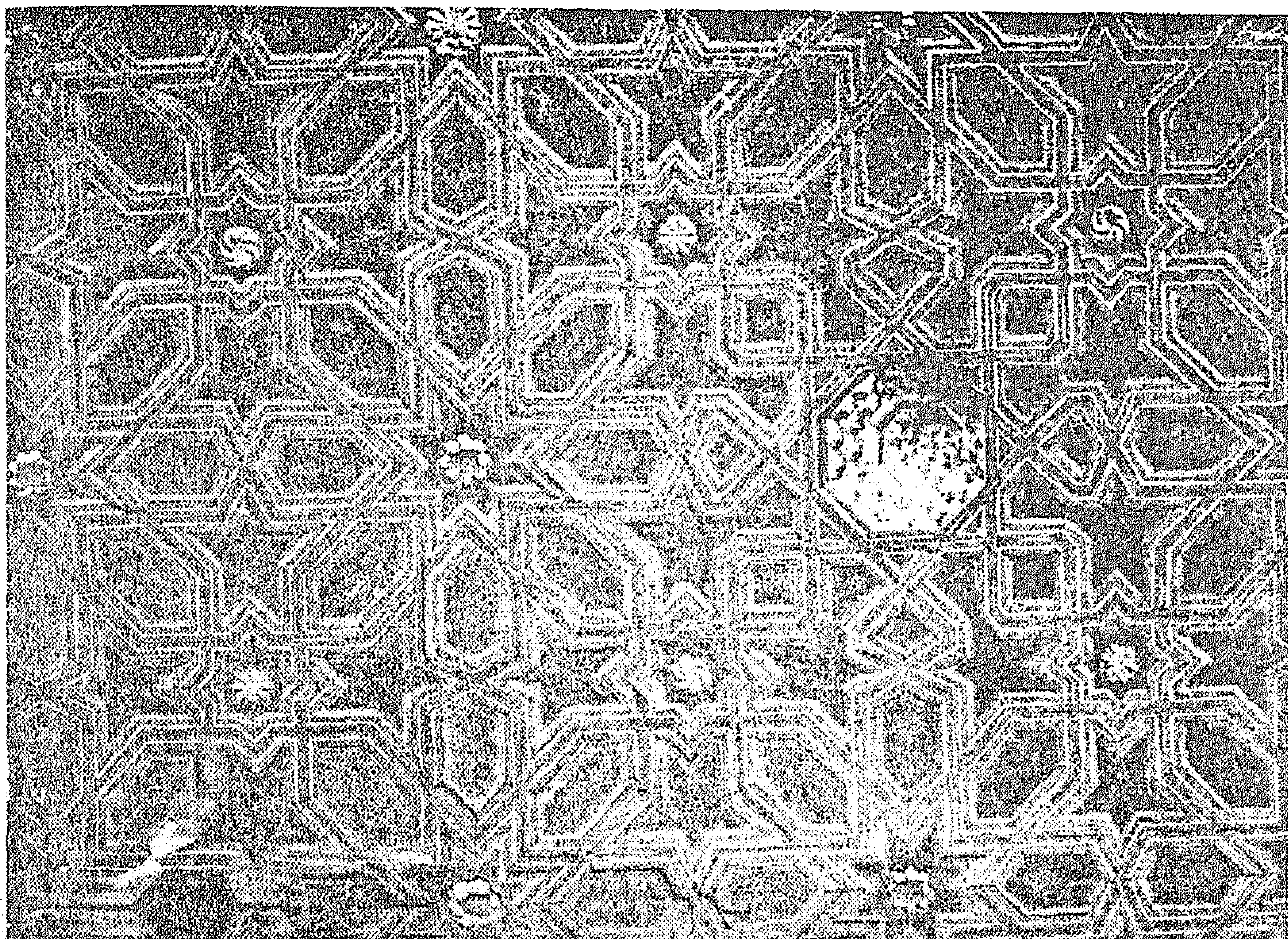


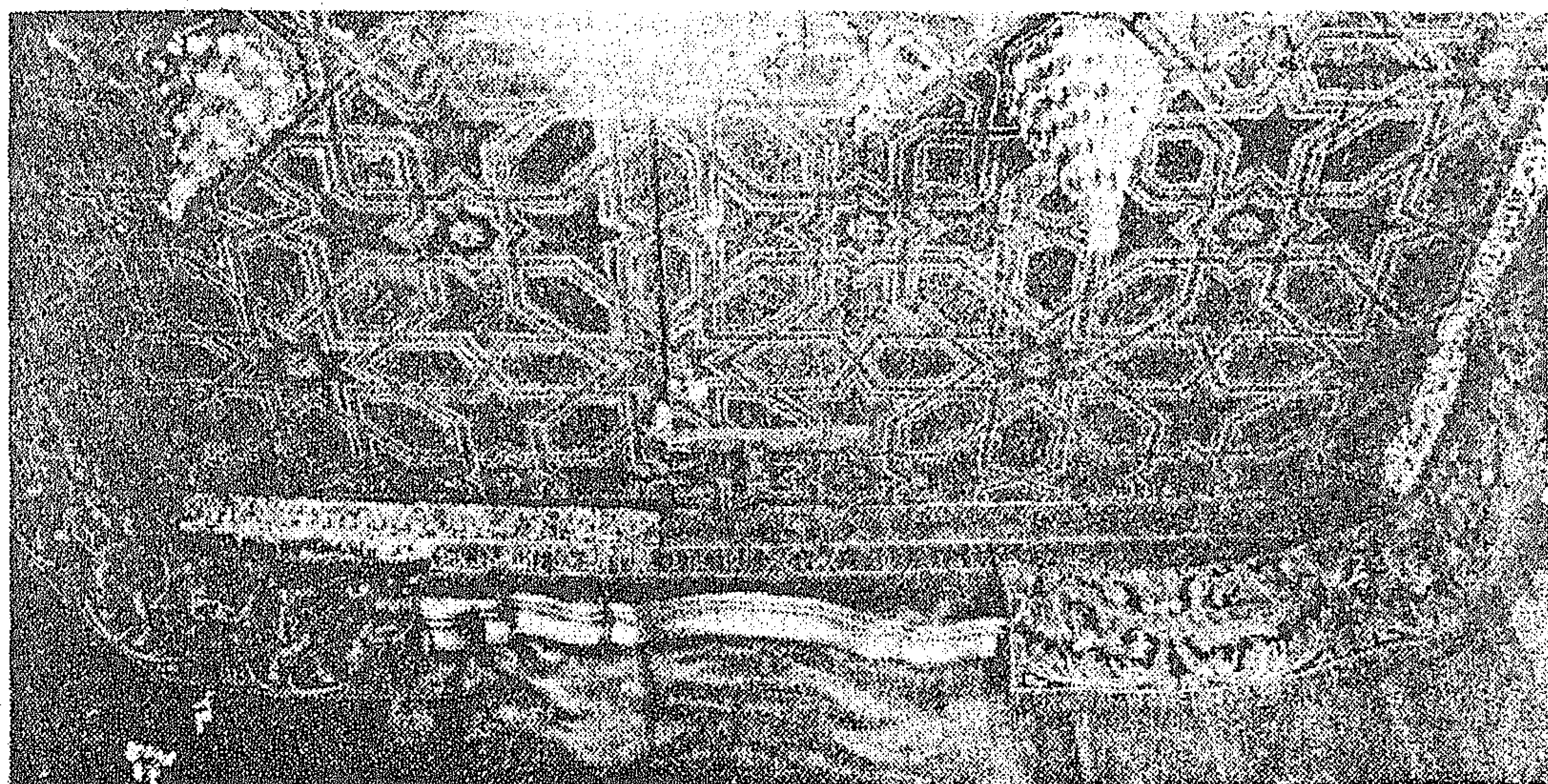
لوحة 16: مدينة بومار (بقايا) زخارف جصية في الحصن (تصوير المؤلف عام 1974).



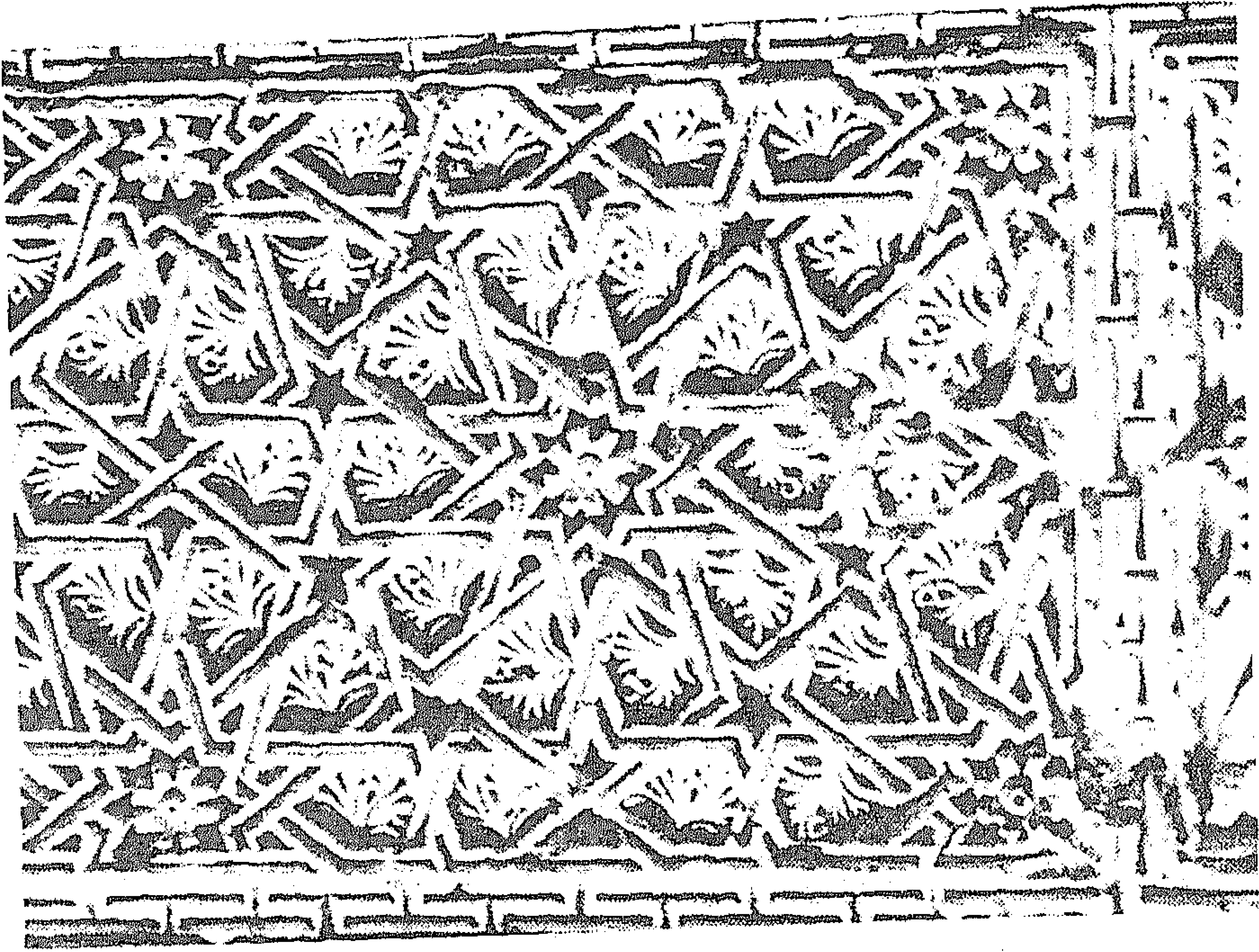


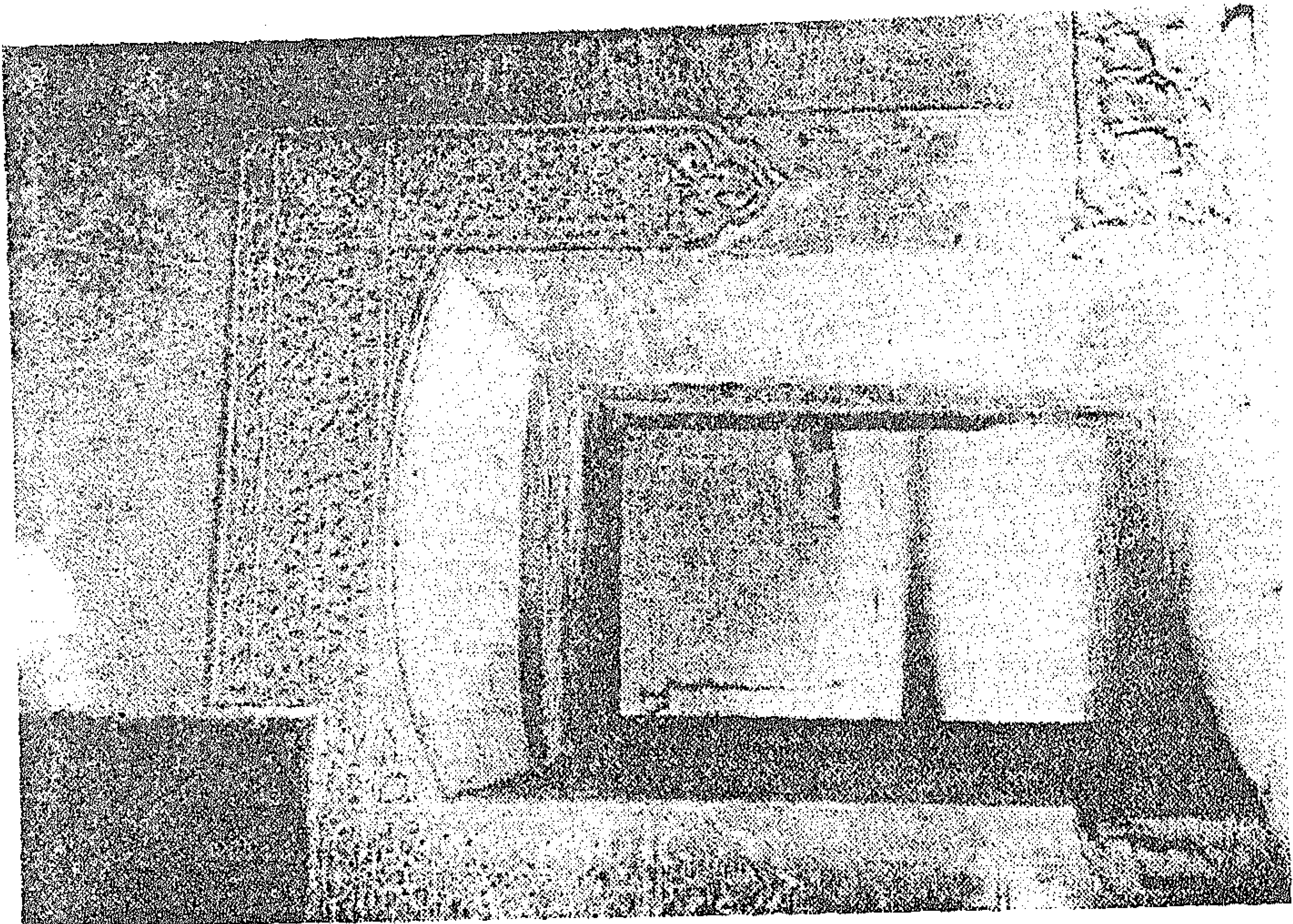
لوحة 17 : برغش - بوابة مقر الإقامة في سان فرناندو (دير لاس أويلجاس) وترجع إلى الفن المدجن b) سقف بوابة سانتا ماريا .



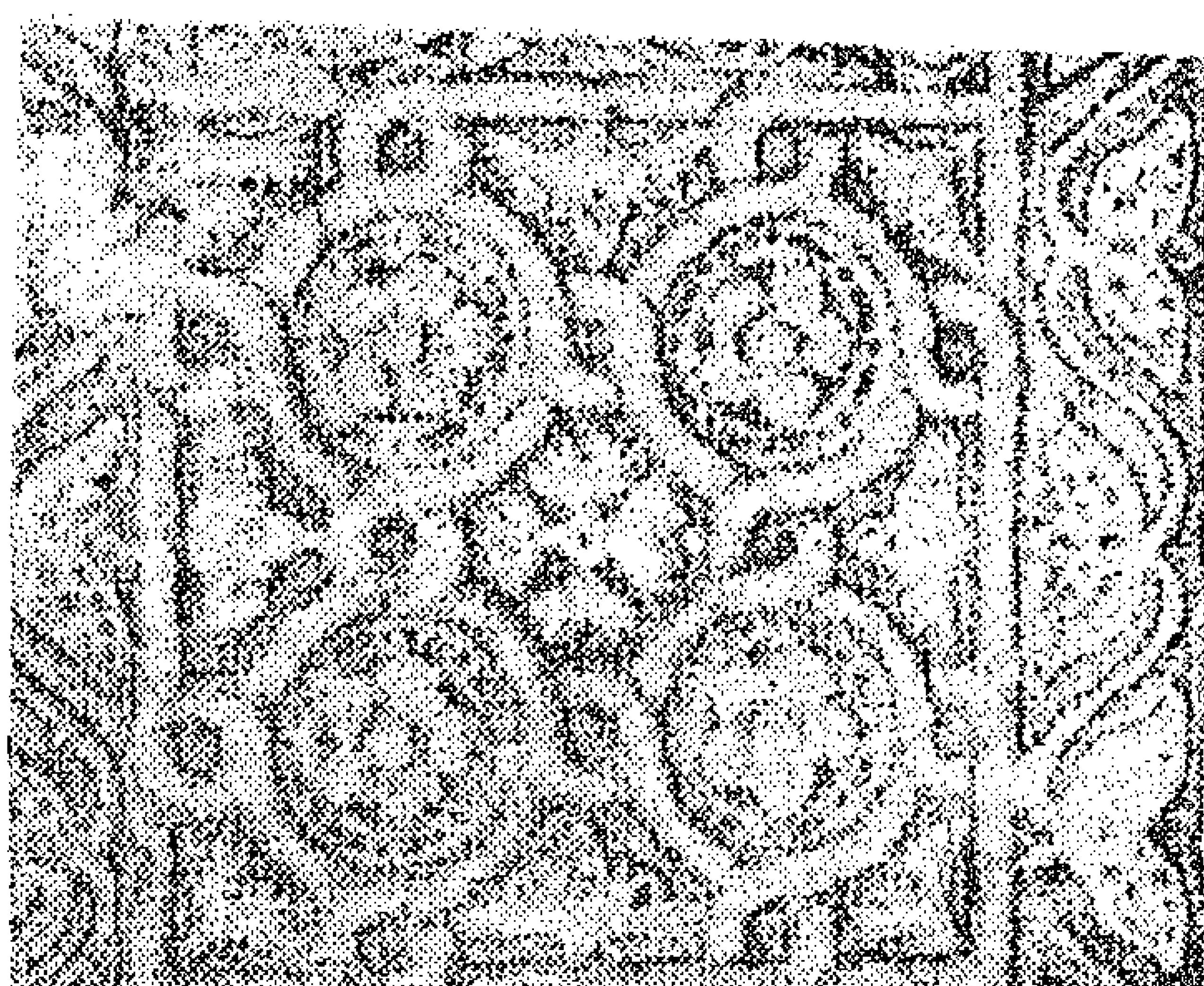


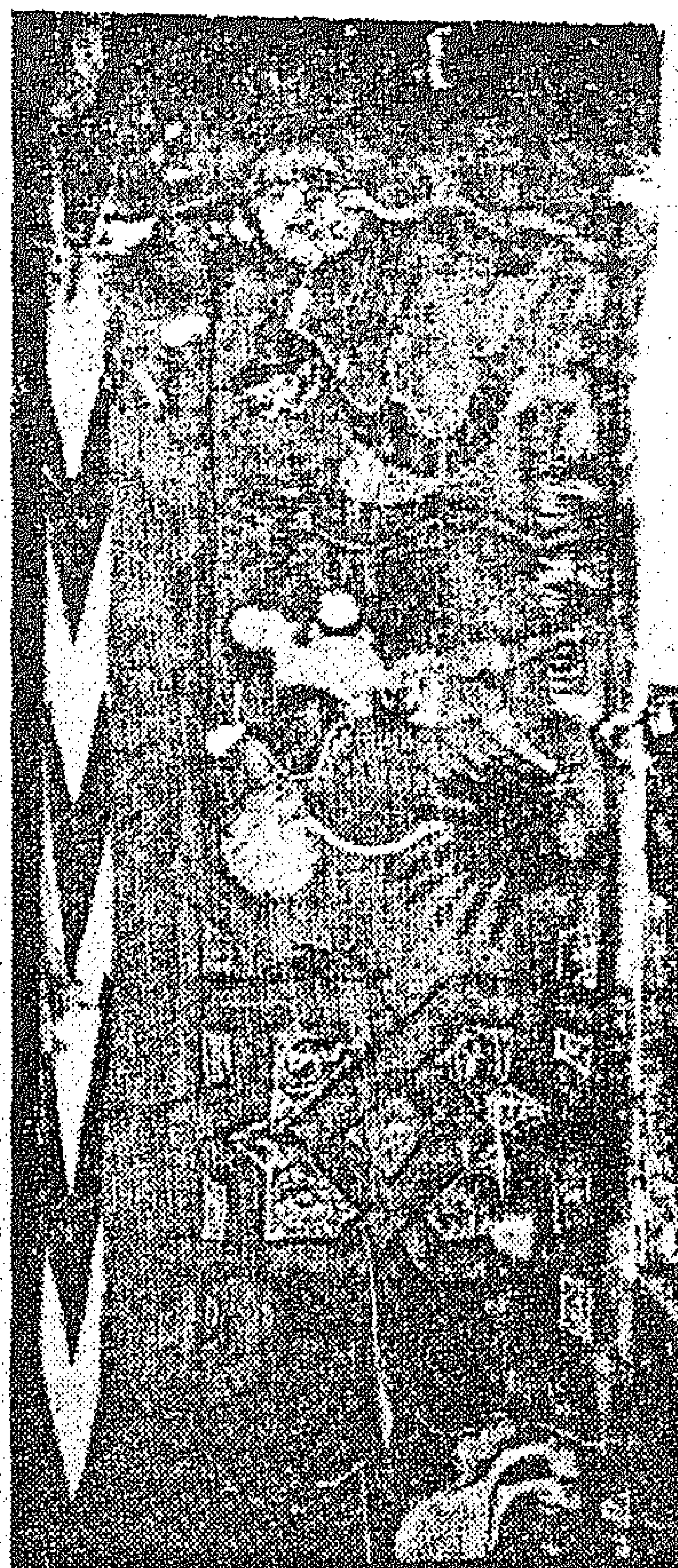
لوحة 18 : برغش - الكاتدرائية . سقف صالة الاجتمعات .

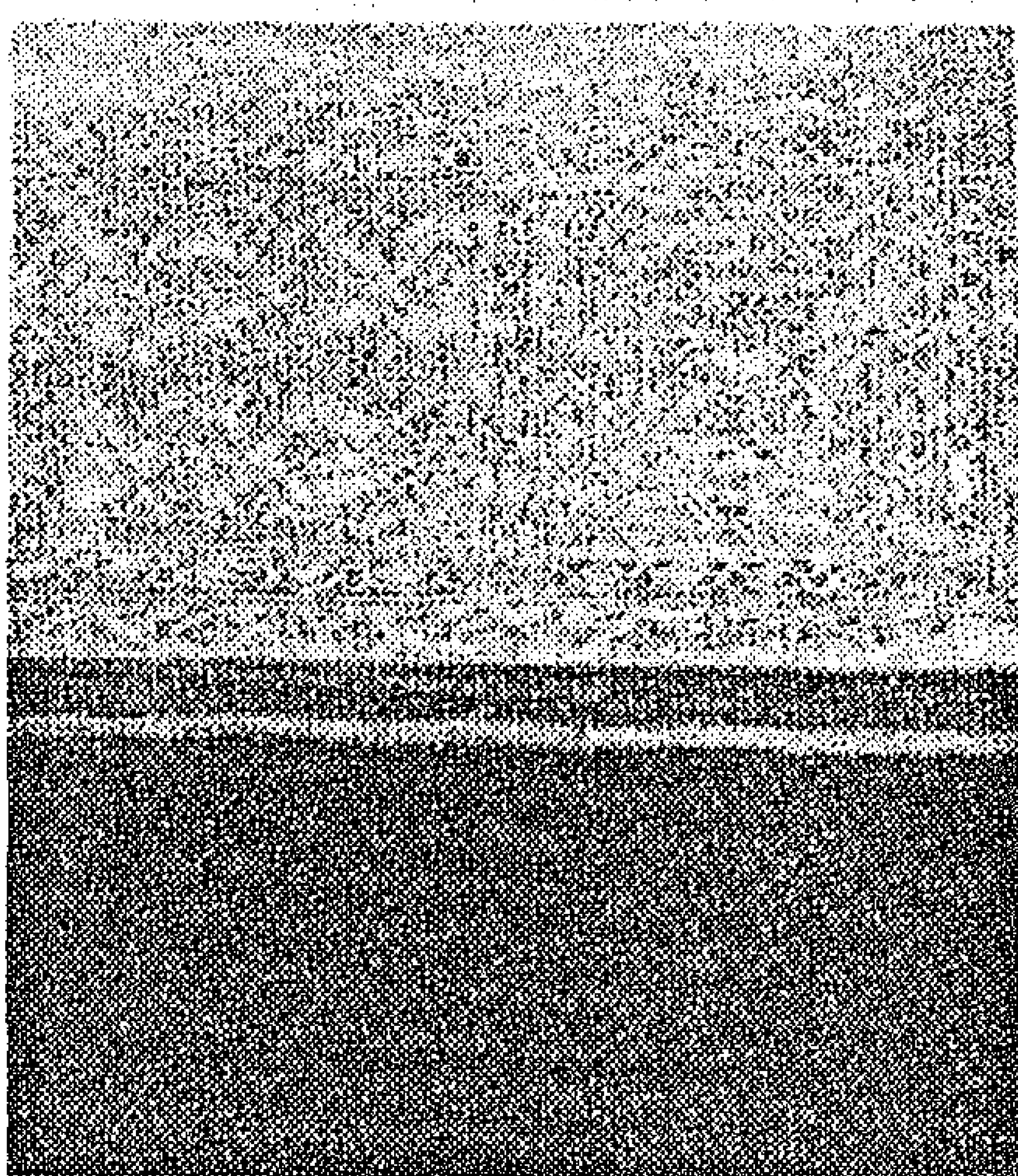


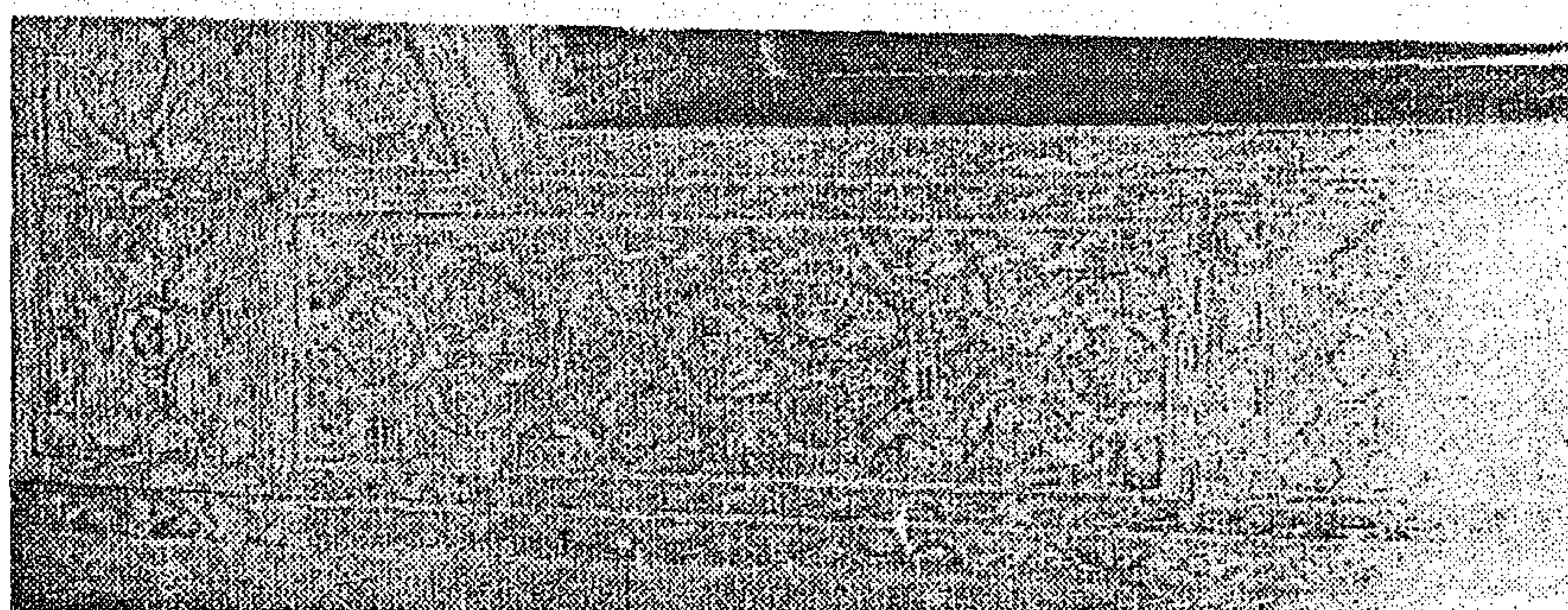


لوحة 19 : بنيا أراندا دي دويرو . قصر كوندس دي ميراندا (a) واجهة من الجص (b) تفاصيل من الواجهة السابقة .

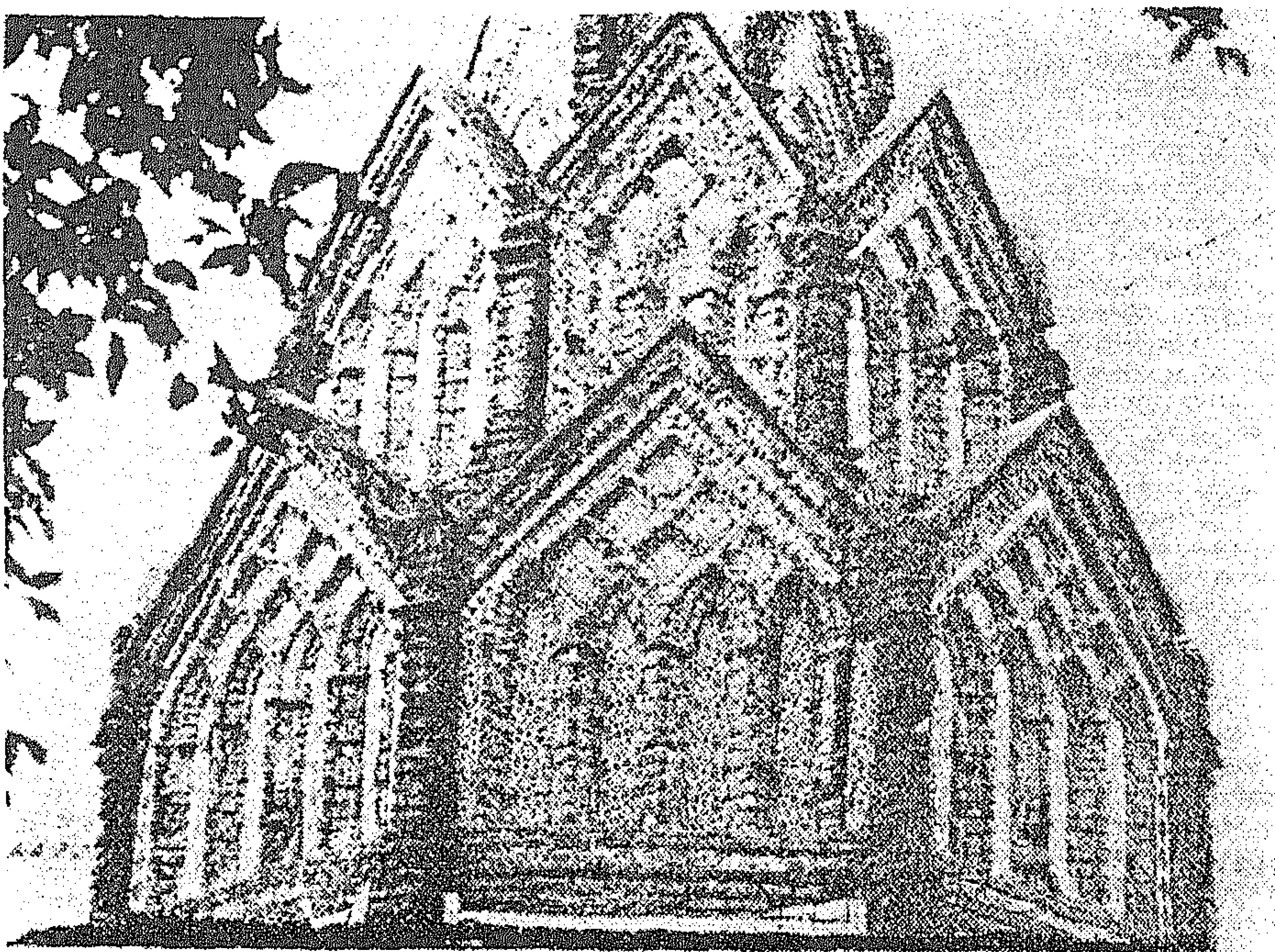


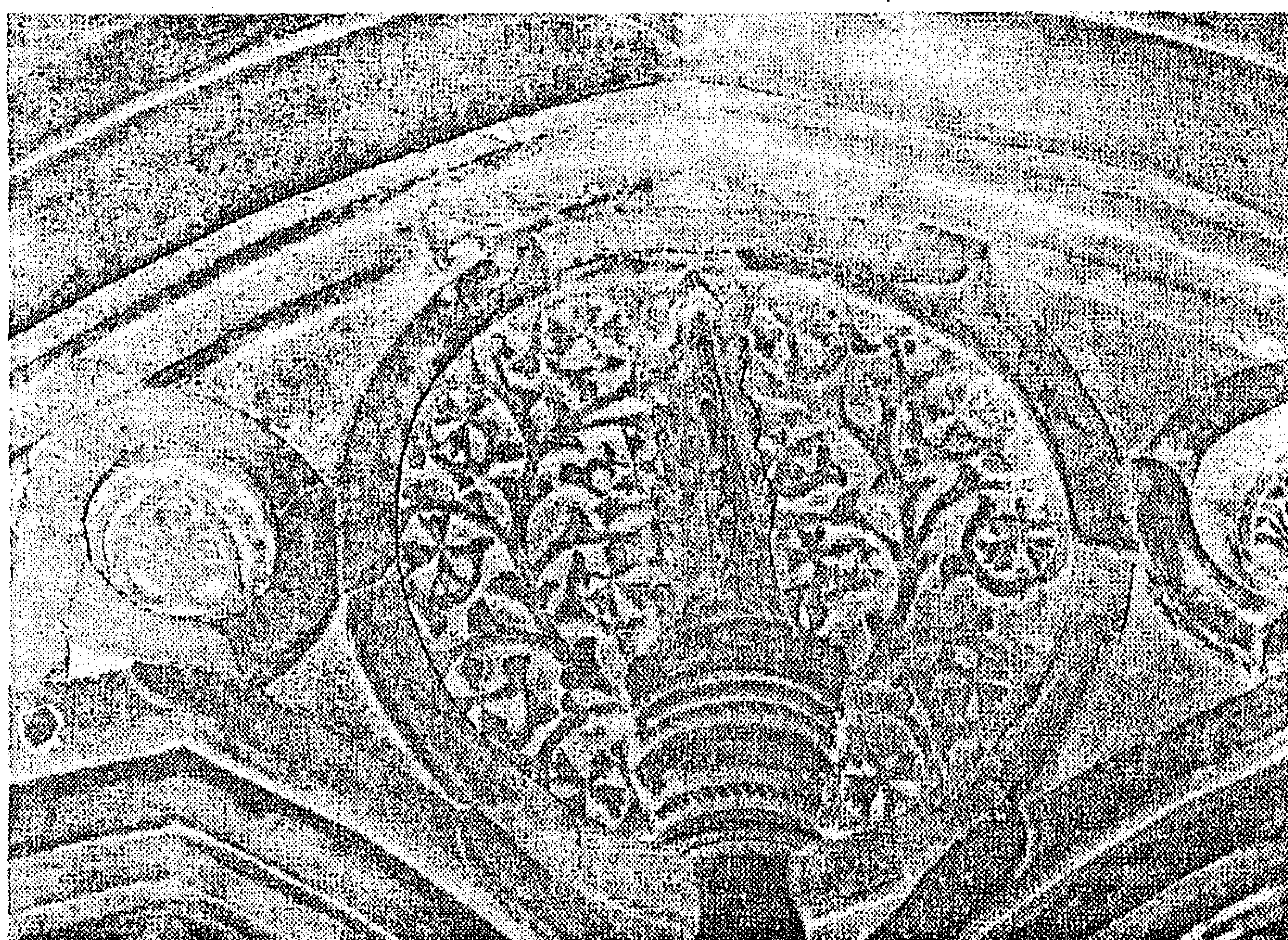




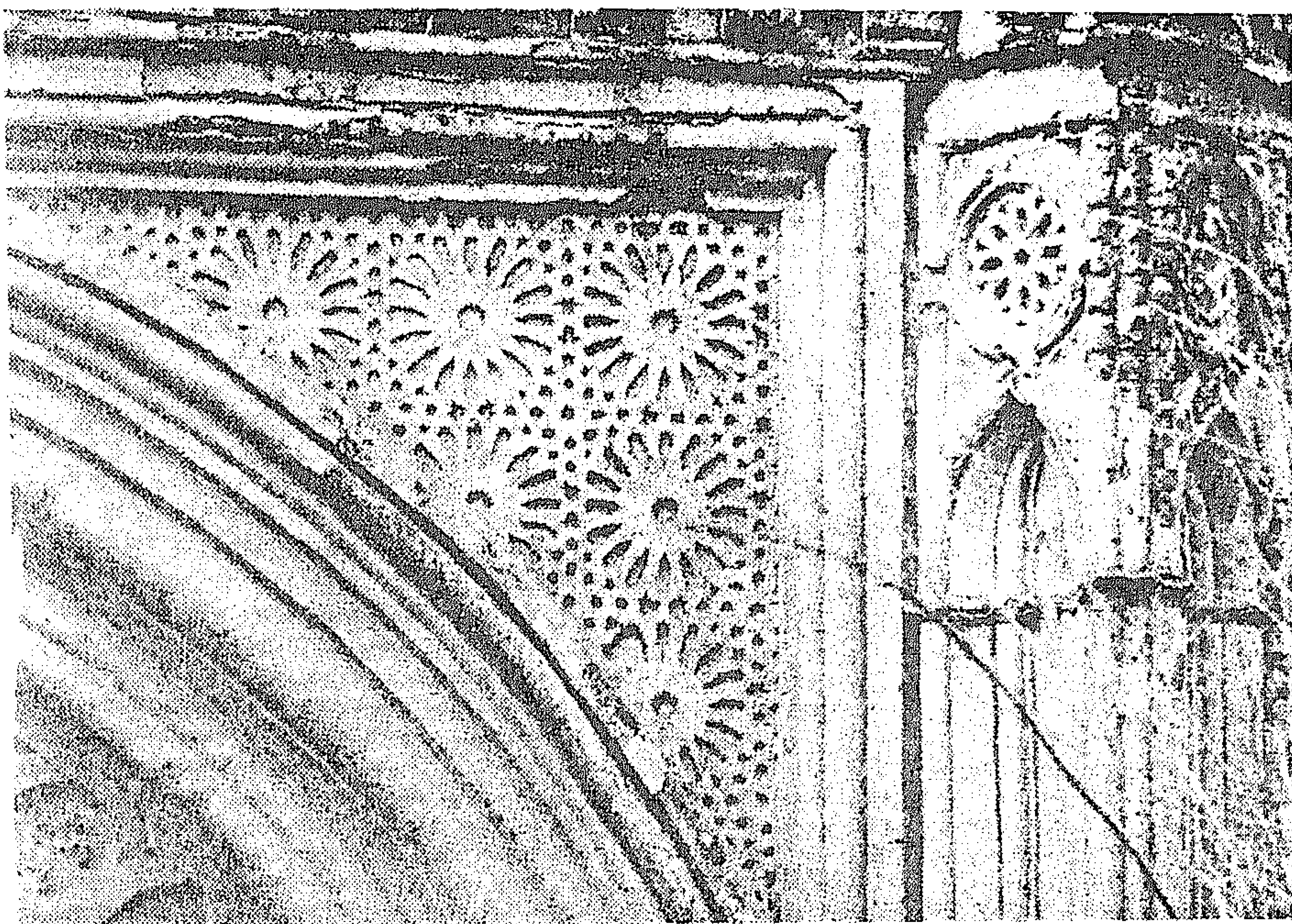


لوحة 20: c,b,a زخارف جصية في قصر كوندس دي ميراندا ، بينيا أراندا دي دويرر . (b) خشب مدهون في كنيسة لوس بالباسس (برغش) (تصوير المؤلف ، ولاثرودي كاسترو) .



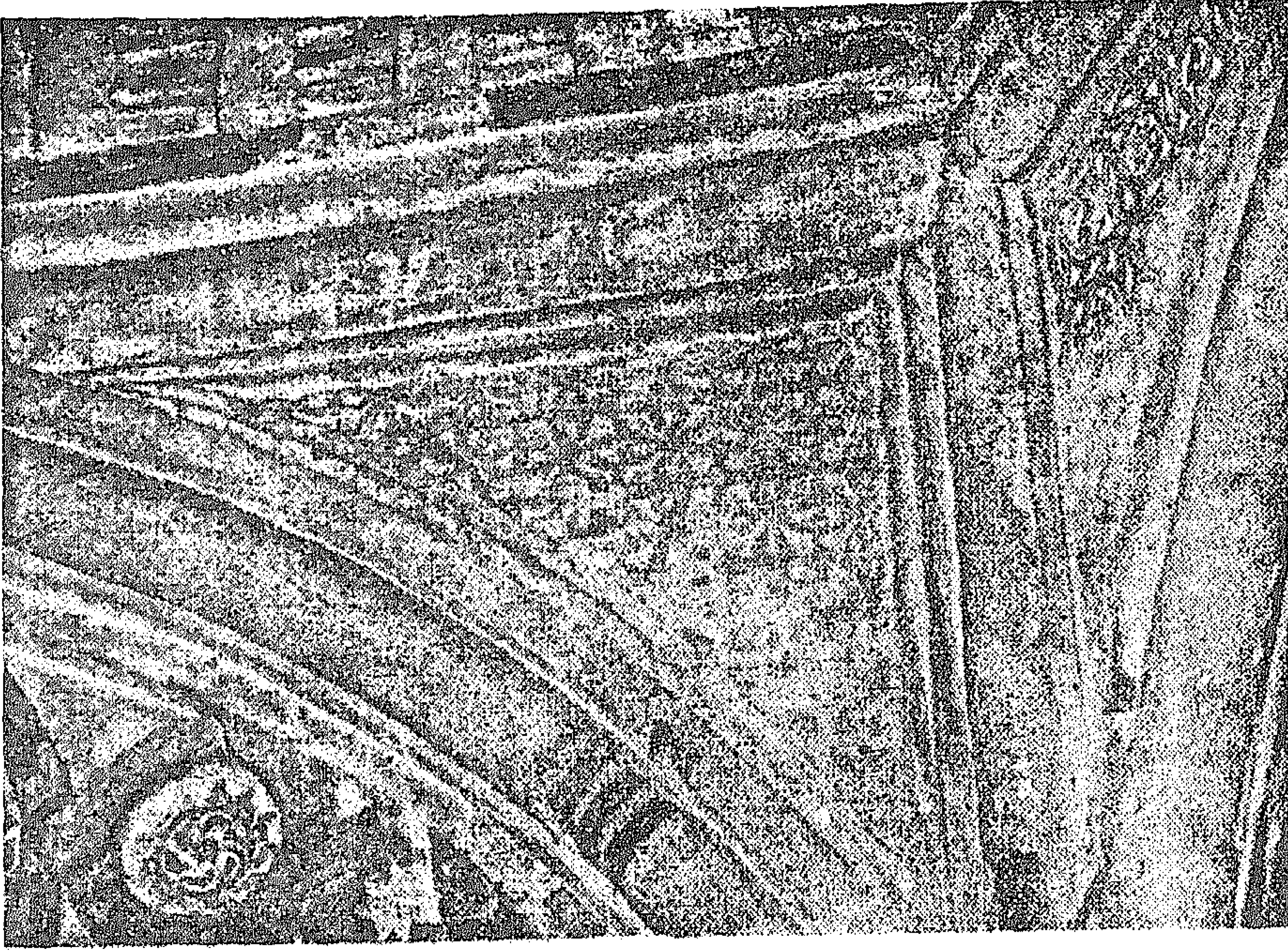


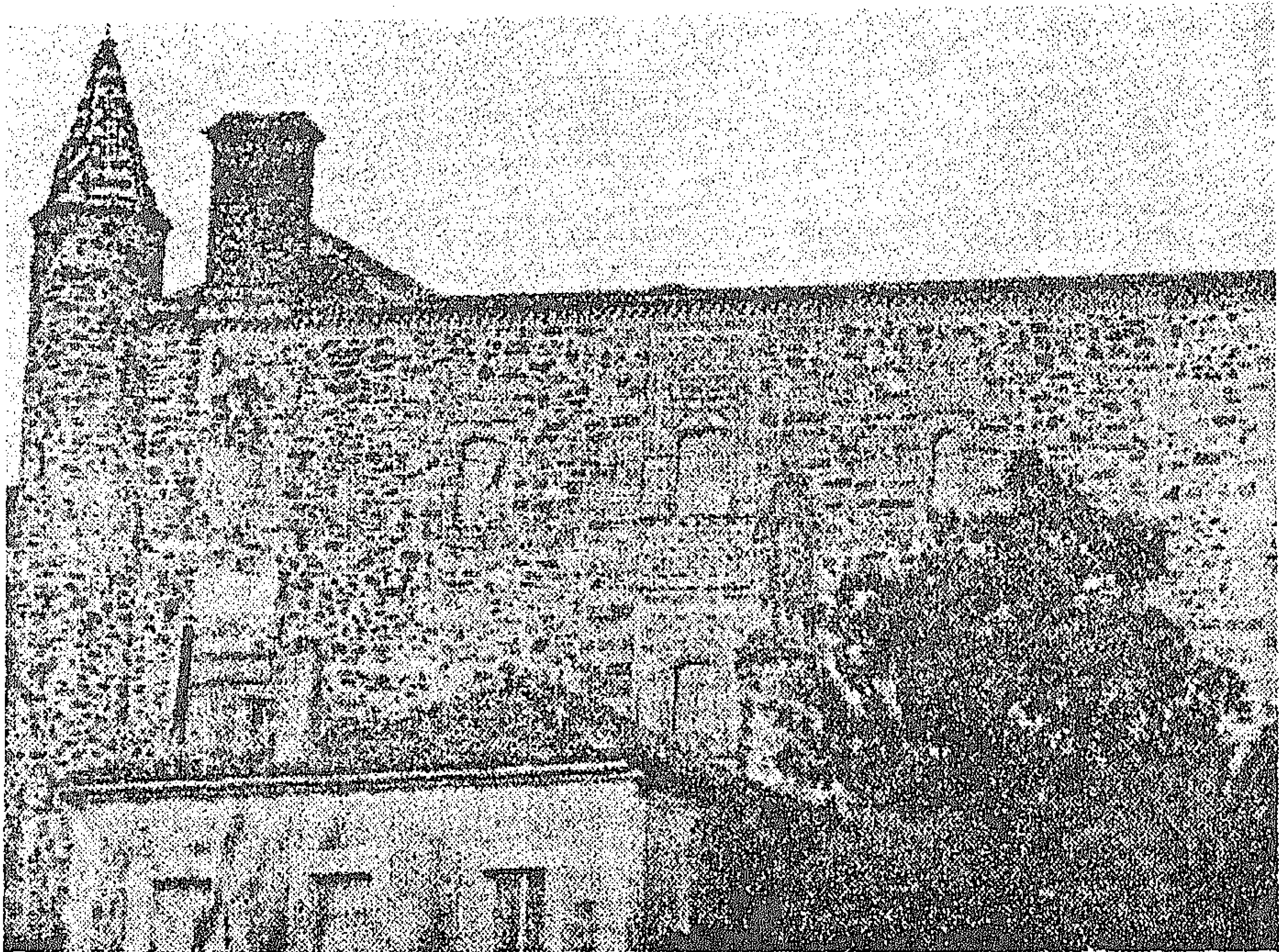
لوحة 21 : دير جواد الوبي (كاثيرس (a) تفصيلة في محراب مقر الإقامة (b) أركان عقد في داخل المحراب (تصوير المؤلف) .



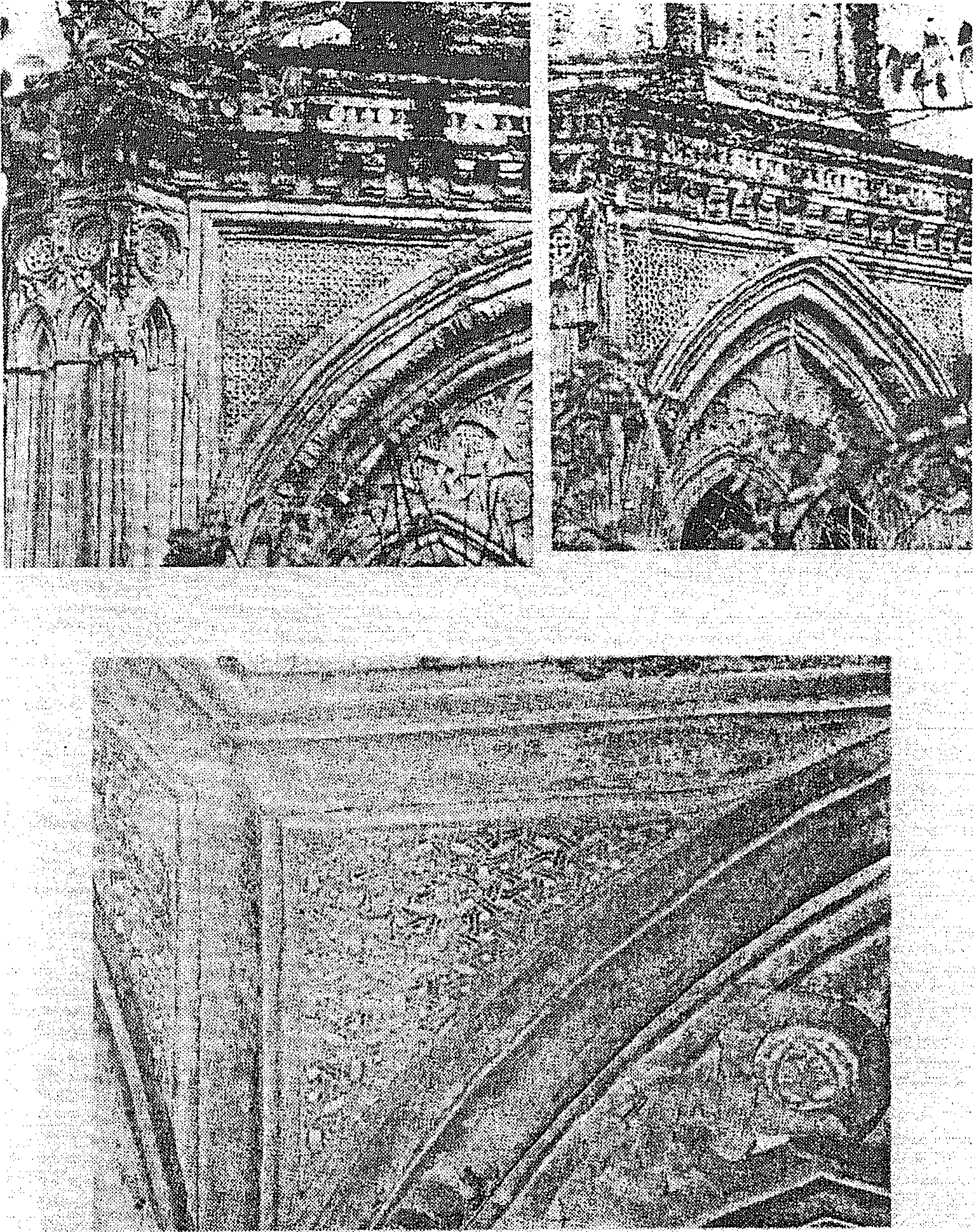


لوحة 22: دير جواد الوبي (كاثيرس) تفاصيل أركان العقود في صريح مقر الإقامة (تصوير المؤلف).

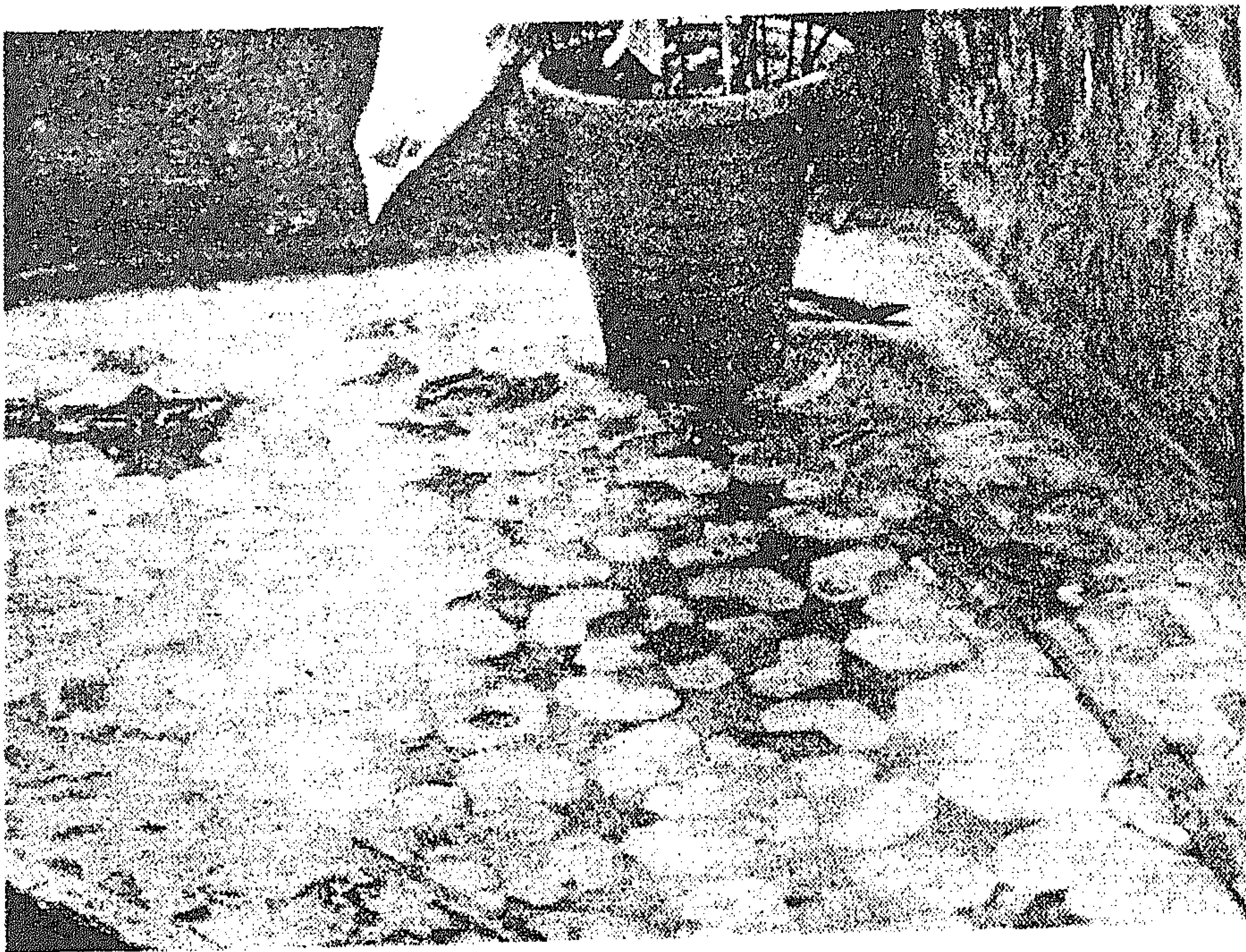


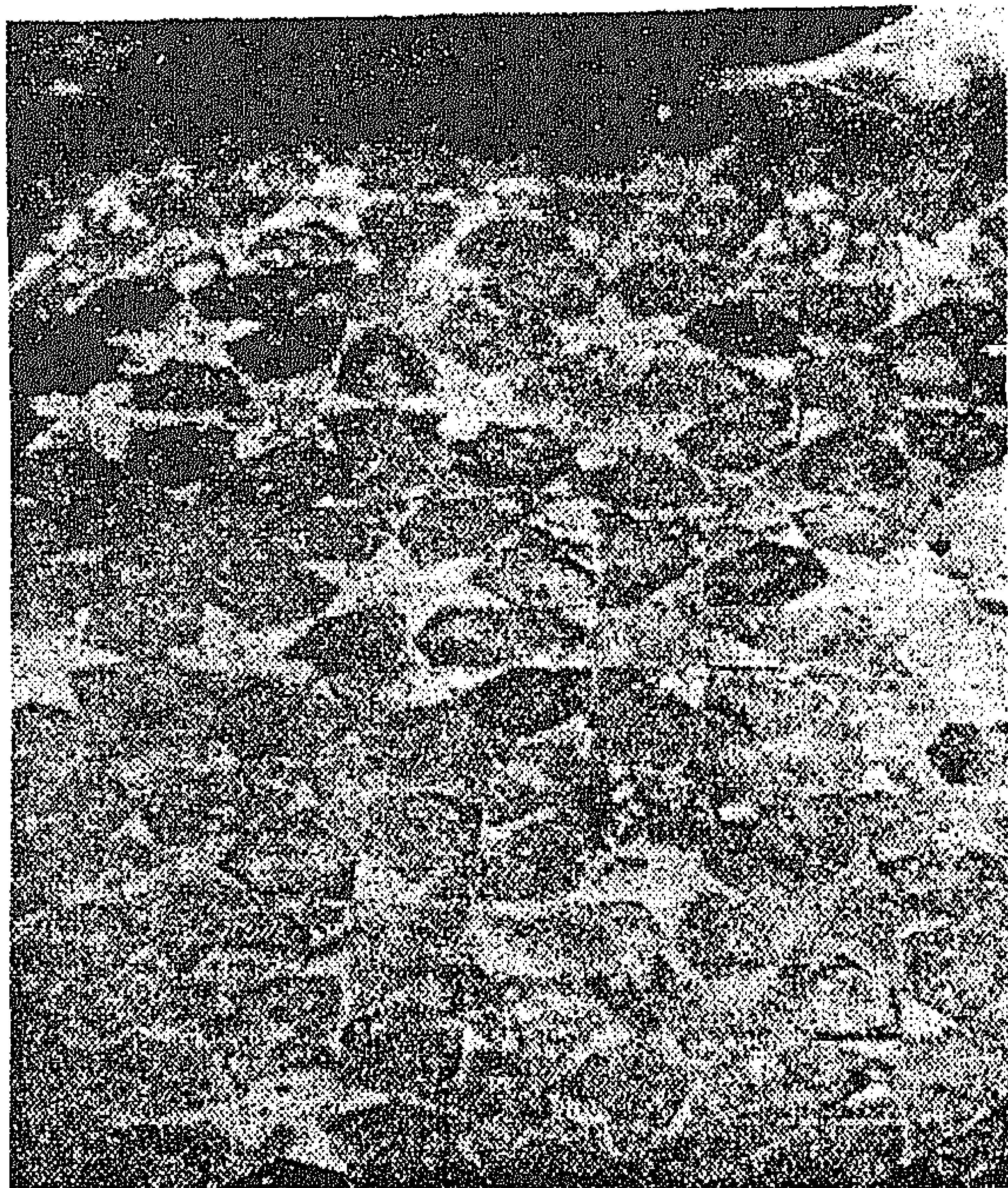


لوحة 23: دير جواد الوبي (كاثيرس) (a) ركن عقد في داخل المحراب (b) الواجهة الخارجية للدير وعليها زخارف هندسية (تصوير المؤلف).



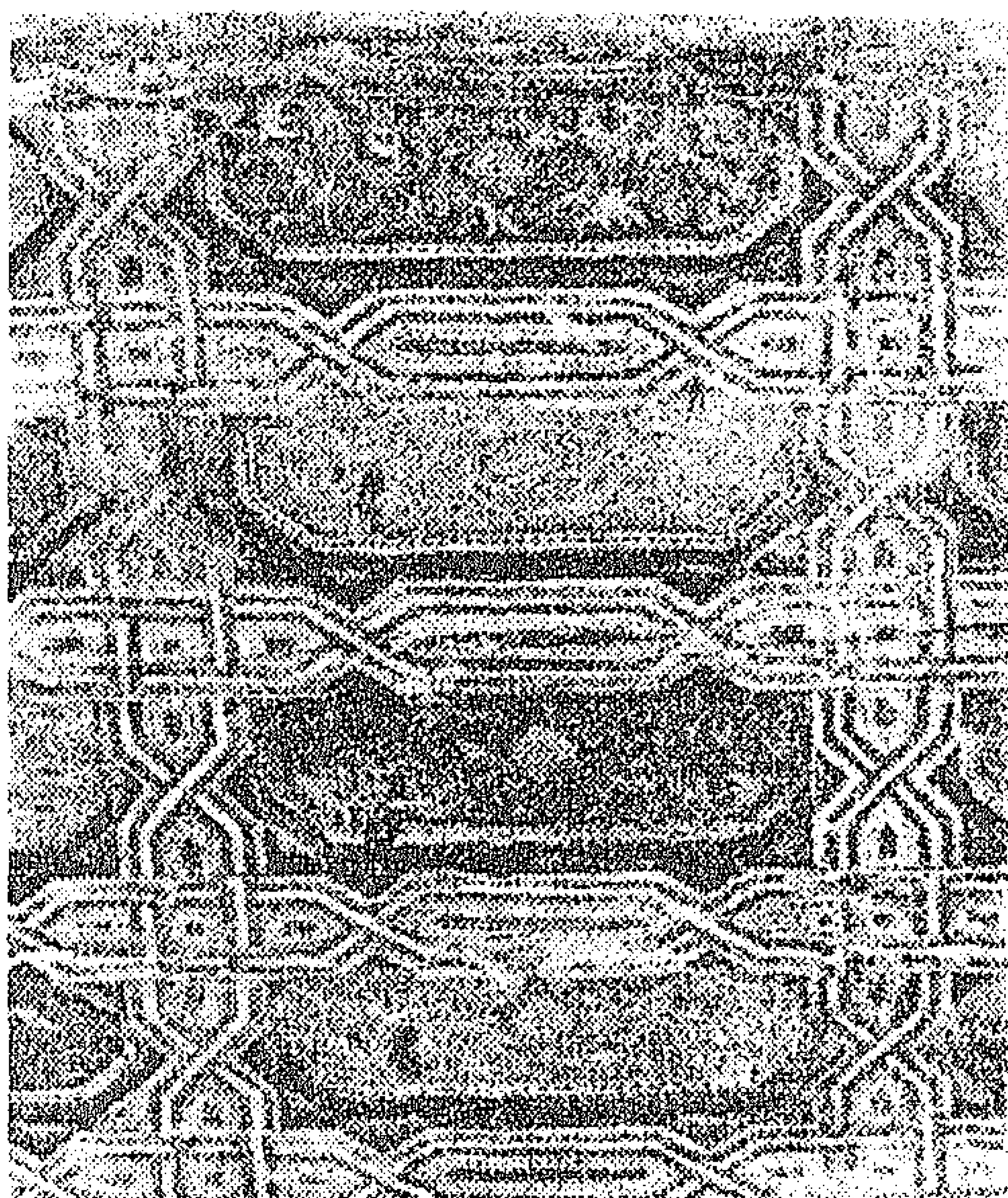
لوحة 24: دير جواد الوبي (كاثيرس) (a) ، (b) أركان العقد في مقر الإقامة c ركن عقد في الداخل (تصوير المؤلف) .

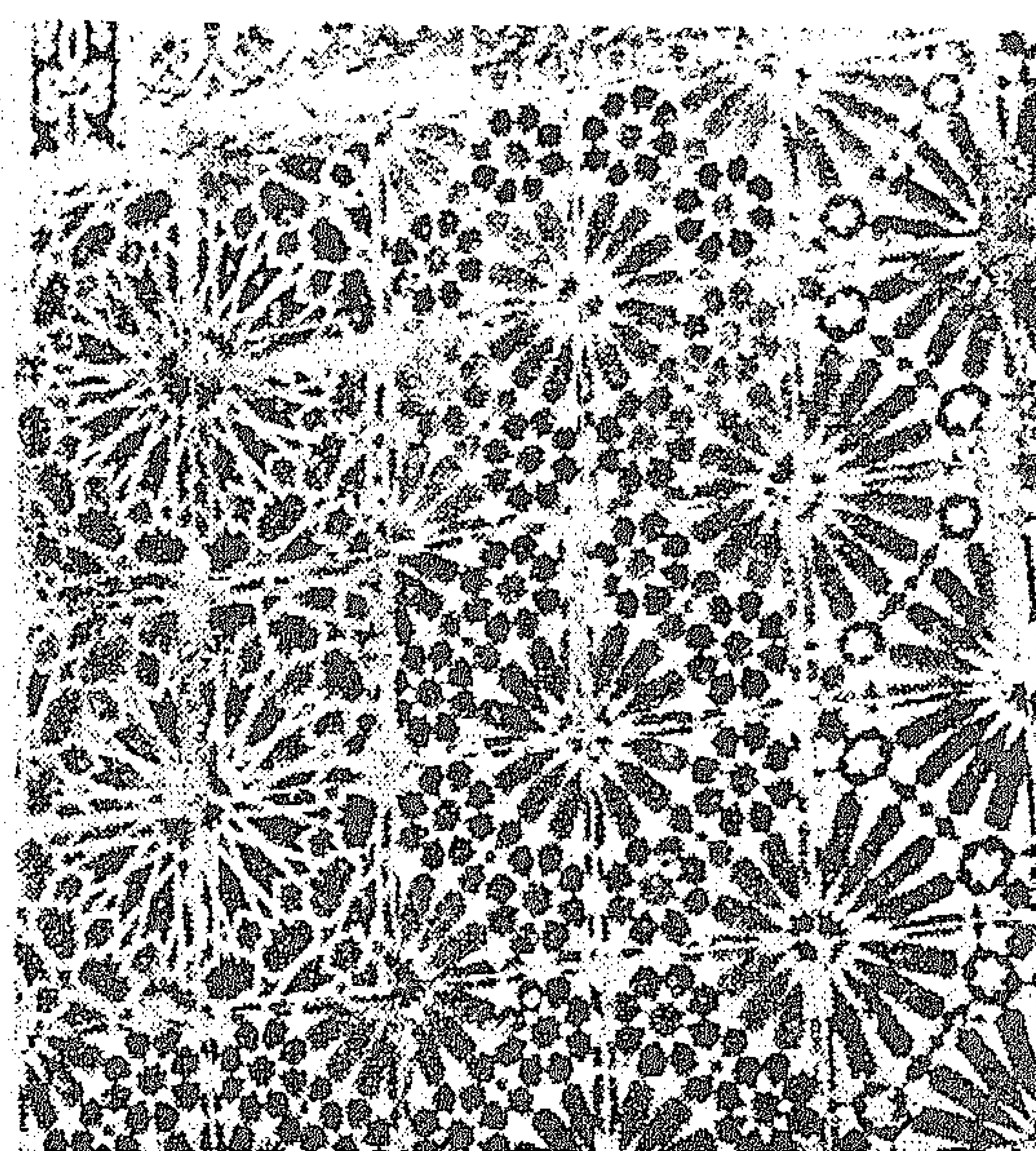


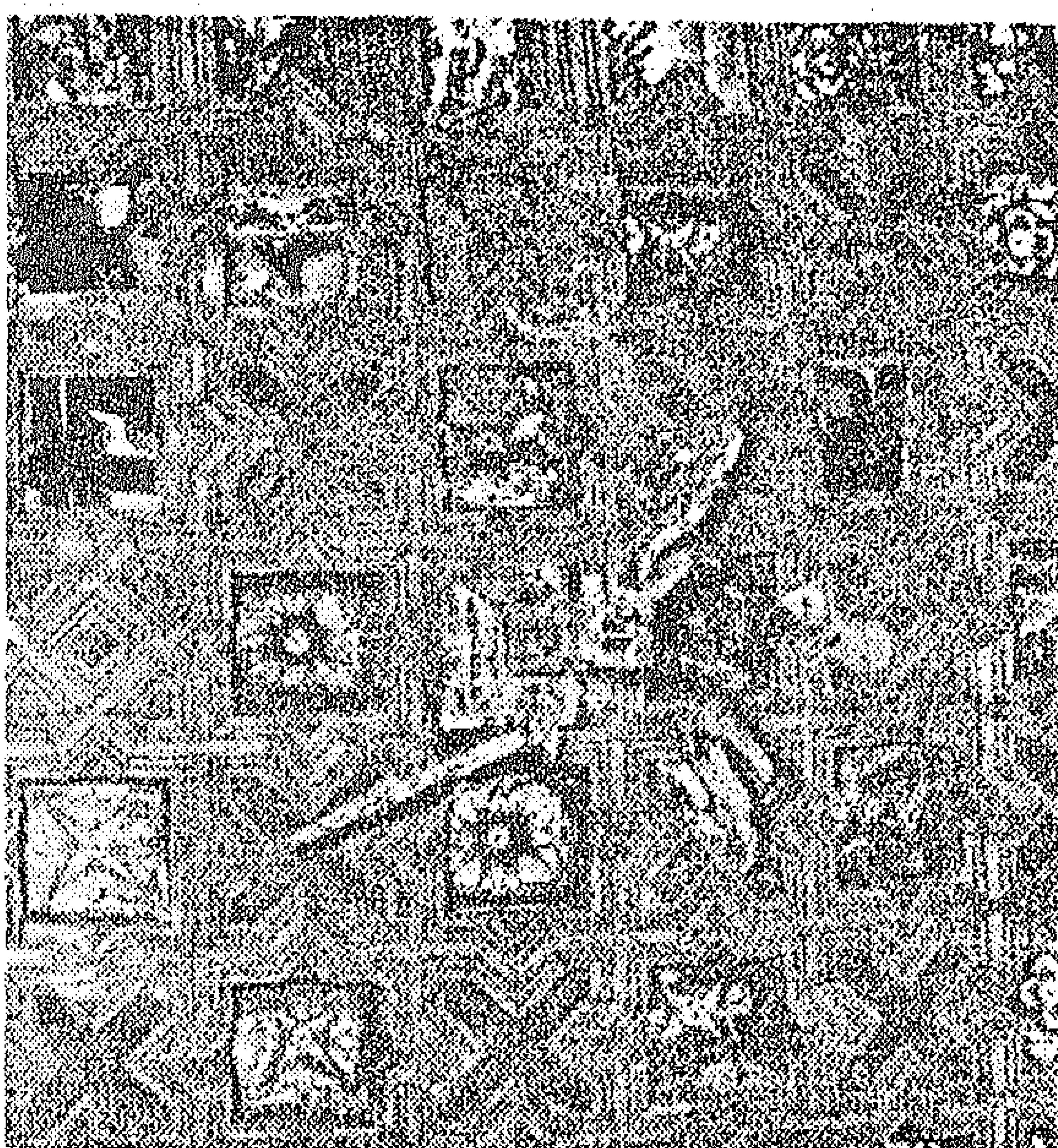


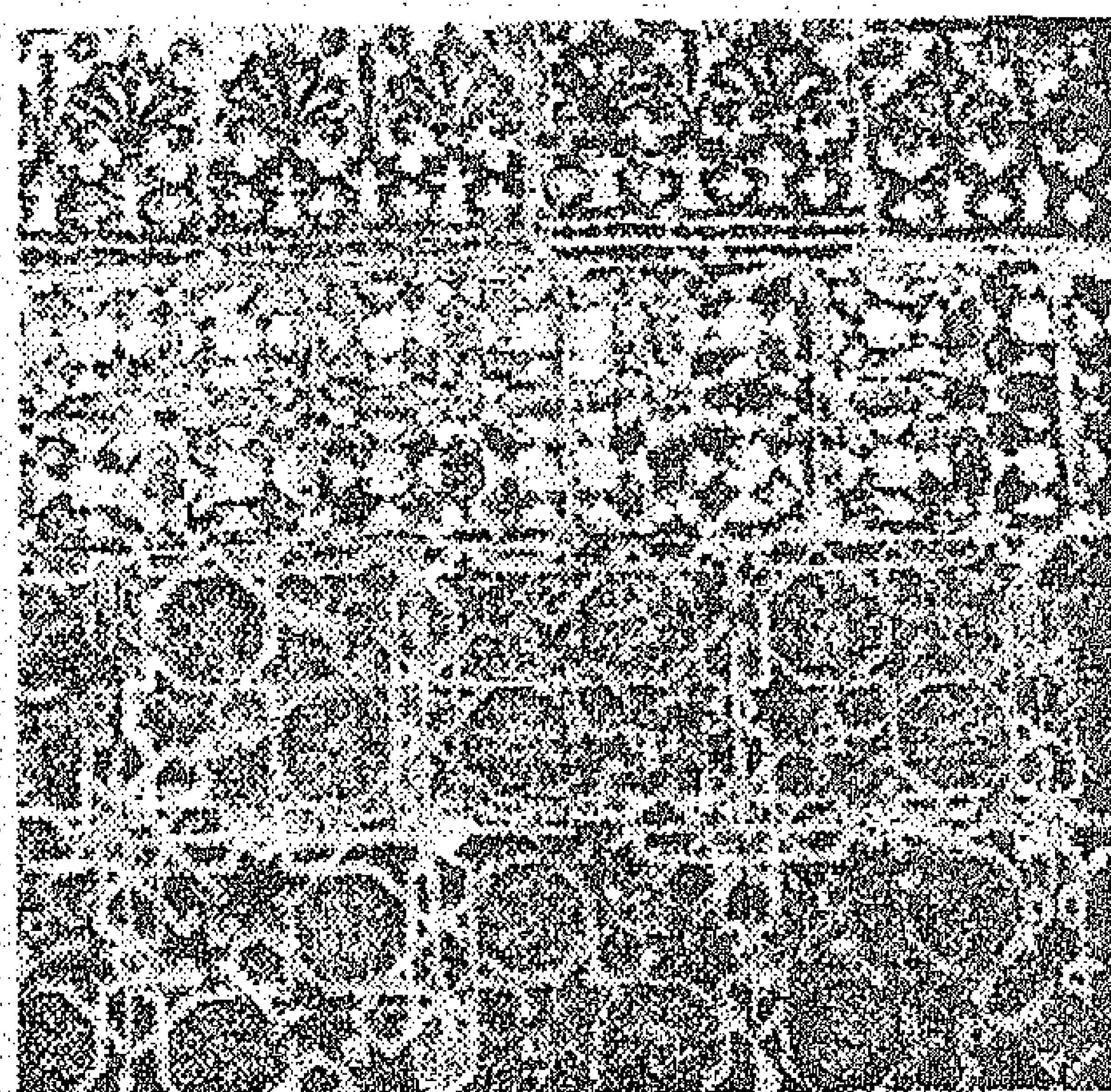


لوحة 25: دير جواد الوبي (كاثيرس) أرضيات وبوابة مقر الإقامة (تصوير المؤلف) .

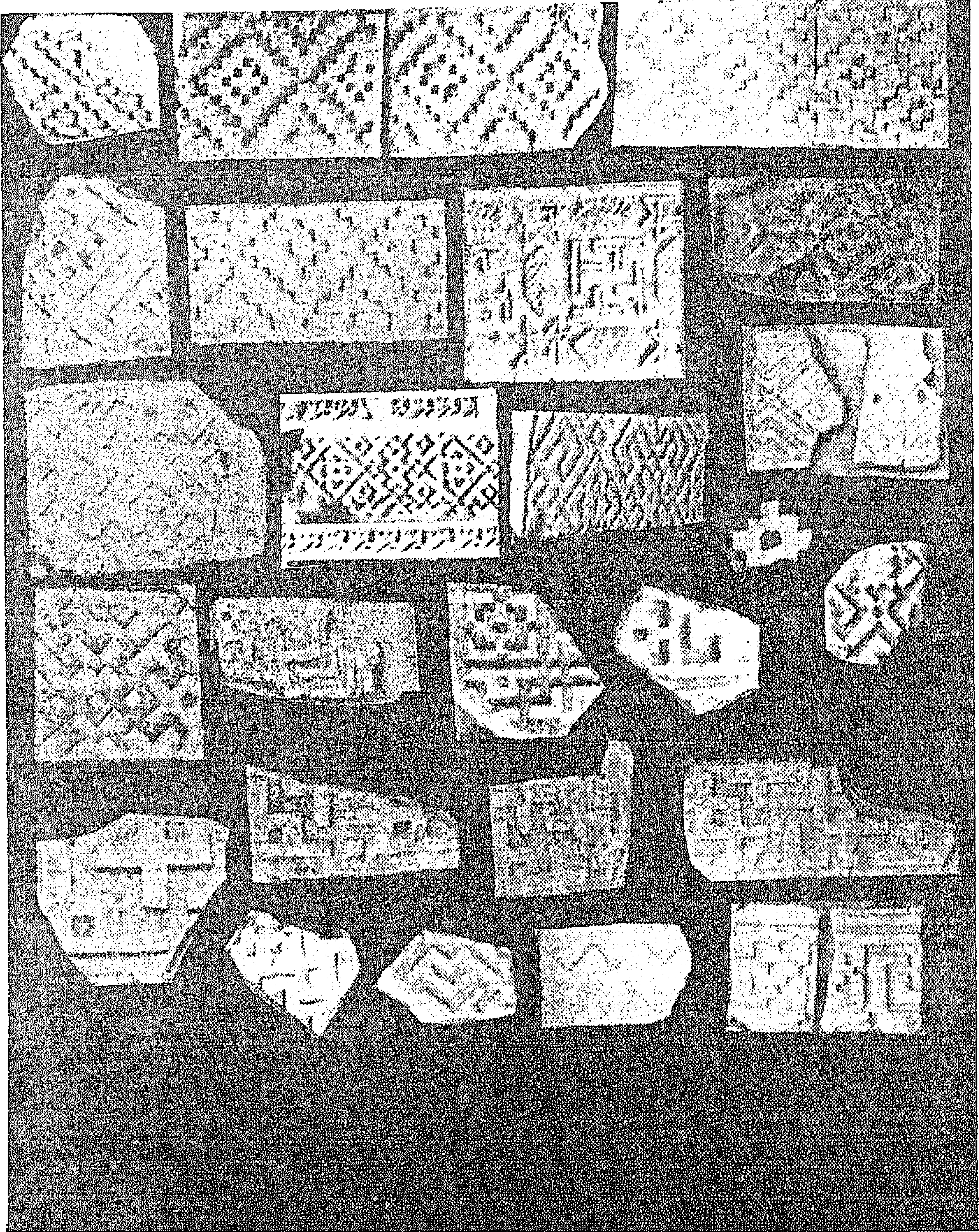




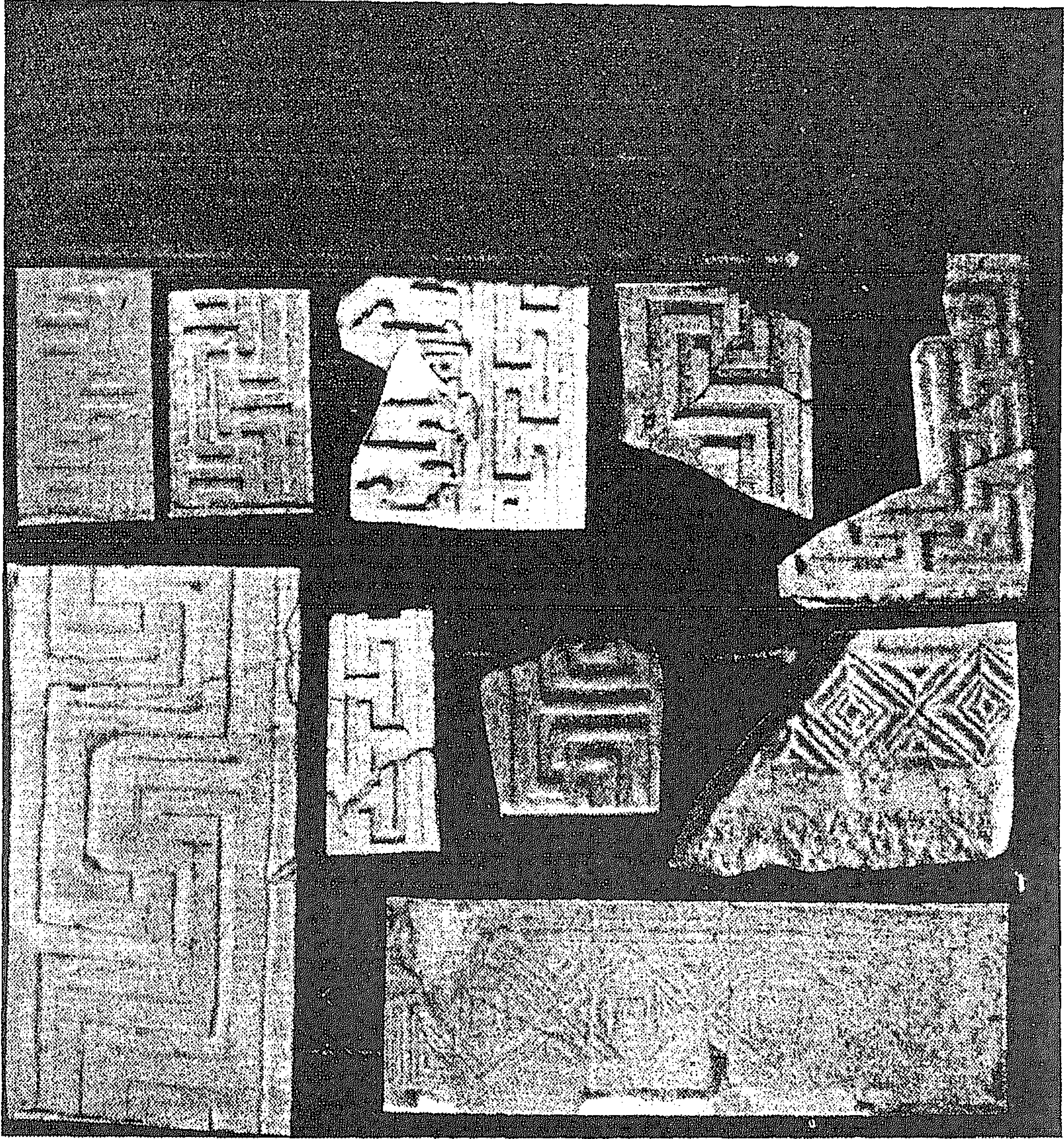




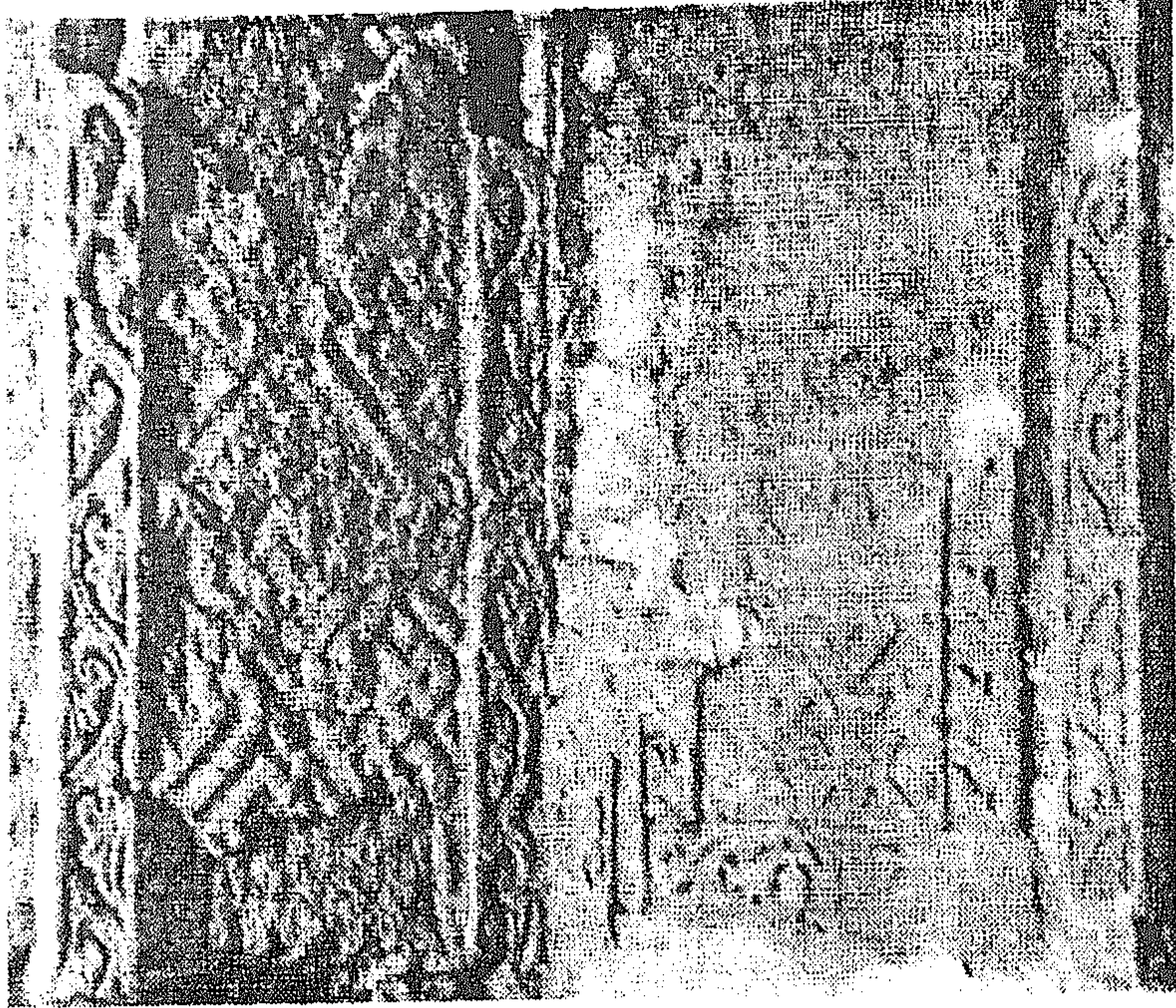
لوحة 26: بلاسنثيا (كاثيرس) (a) سقف مسطح في مقر الإقامة في دير سانتو دومنجو d - b وزارت سيراميك في قصر كوندس دي ميرابيل ، تفاصيل الأسقف في كنيسة-جاليستيو Galisteo (تصوير المؤلف).

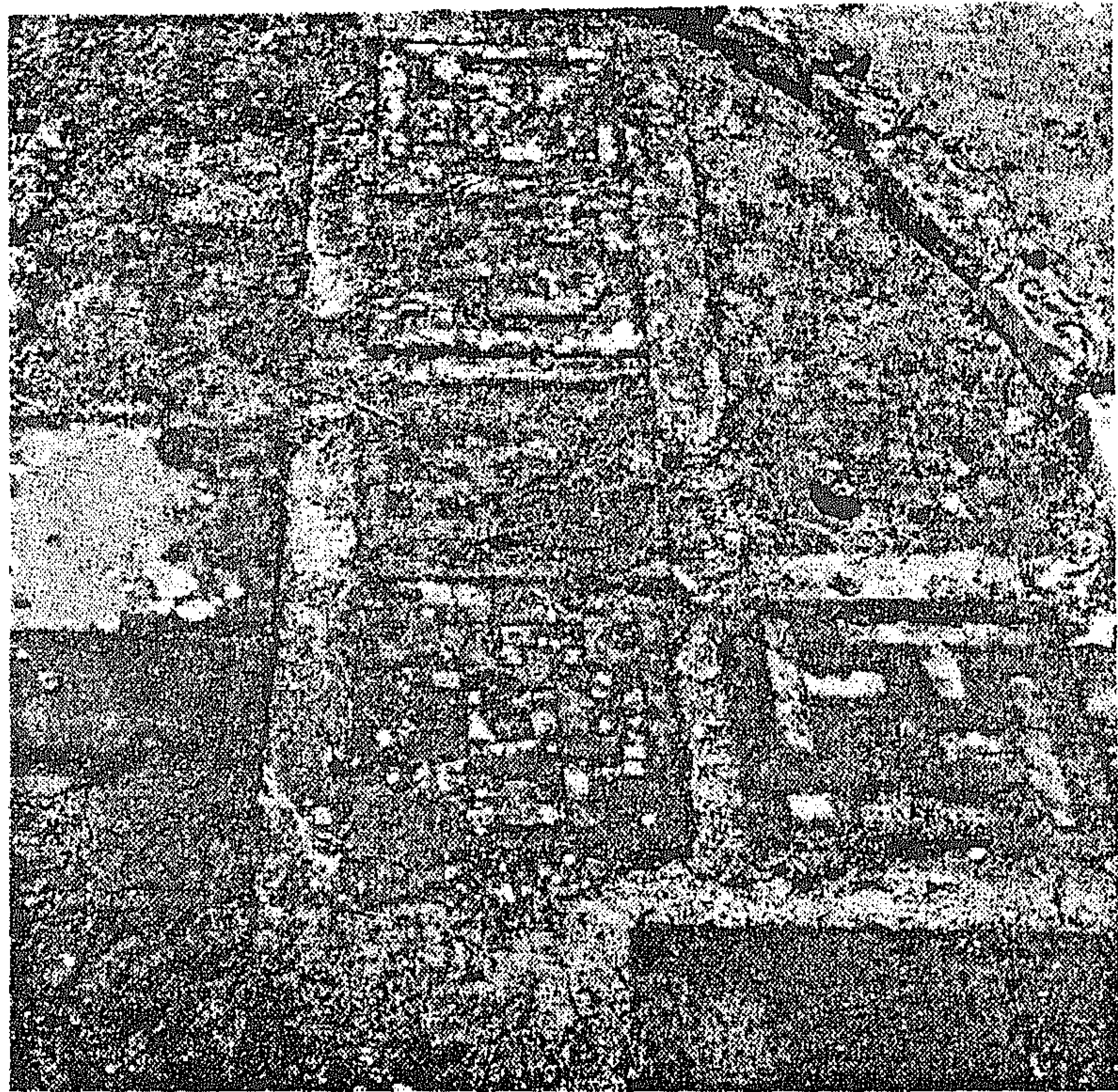


لوحة 27: مدينة الزهراء : زخارف هندسية مختلفة من الحجر الرملي . مصدرها القصر الشرقي للشرفات العليا وللصالون الكبير (تصوير المؤلف) .



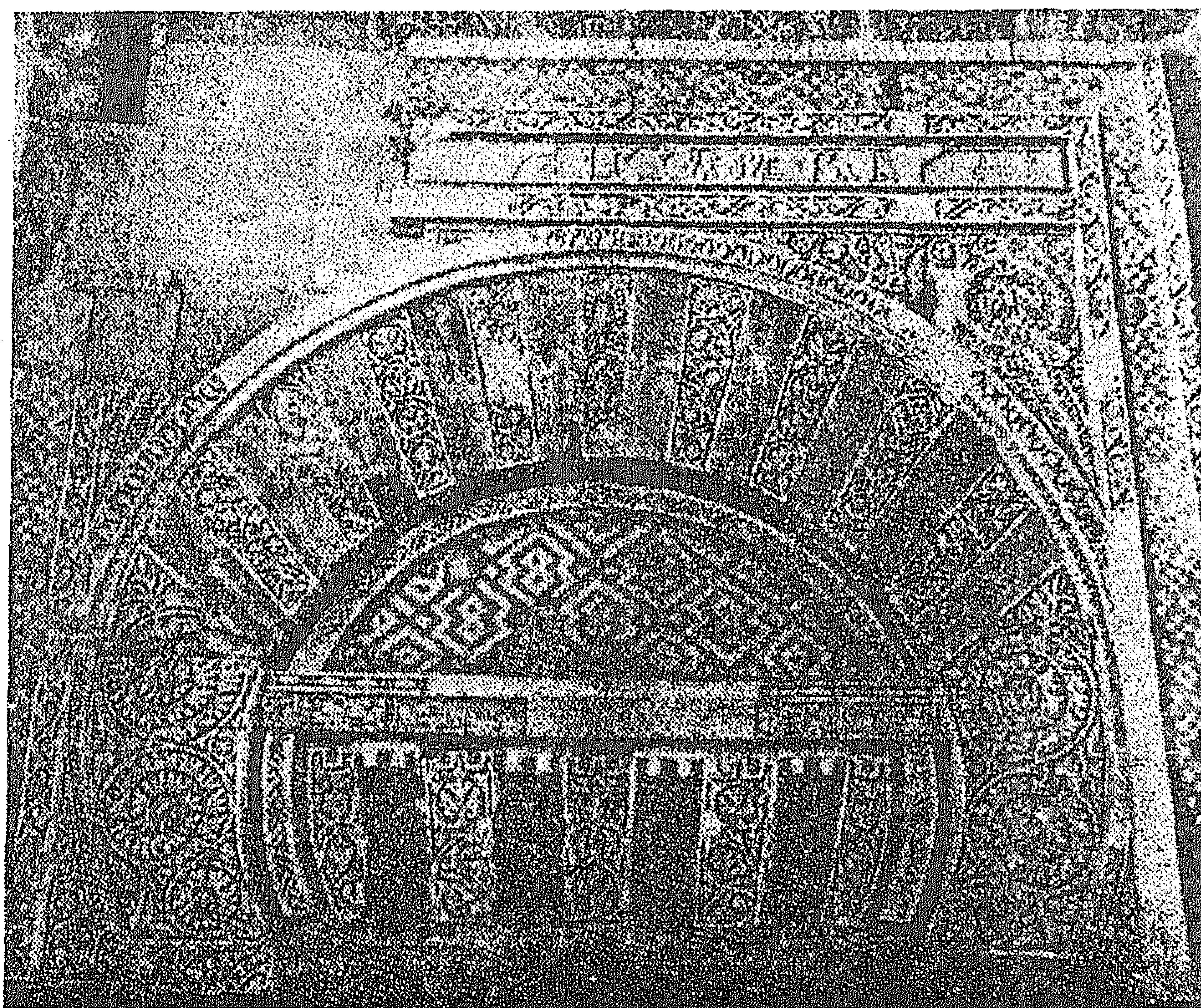
لوحة 28: مدينة الزهراء : زخرفة حجرية-رملية-ظهرت في القصر الشرقي في الشرفات (تصوير المؤلف).



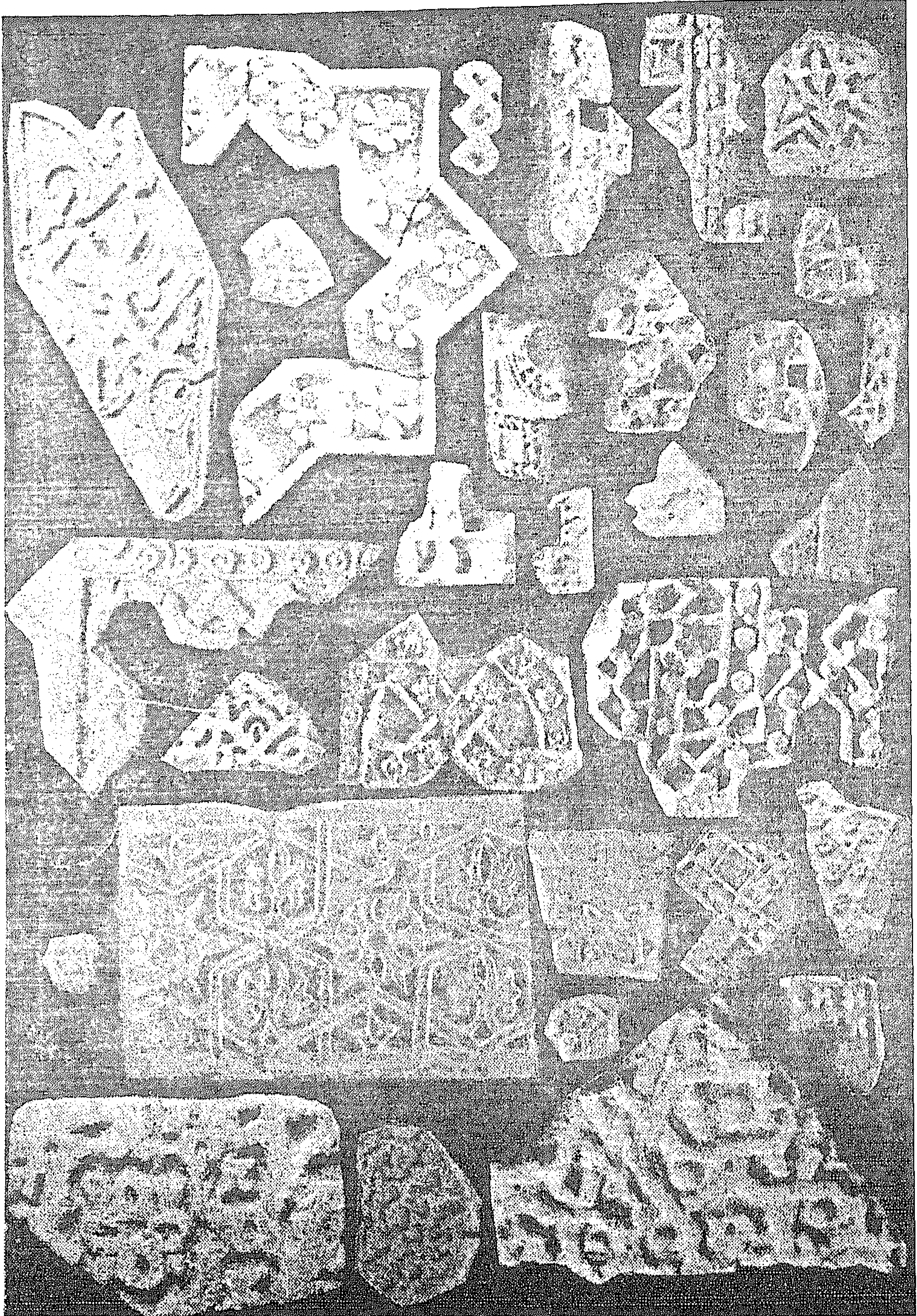


لوحة 29: مدينة الزهراء: (a) زخرفة جصية في الصالون الكبير (b) أرضية القصر العلوي الغربي (تصوير المؤلف).

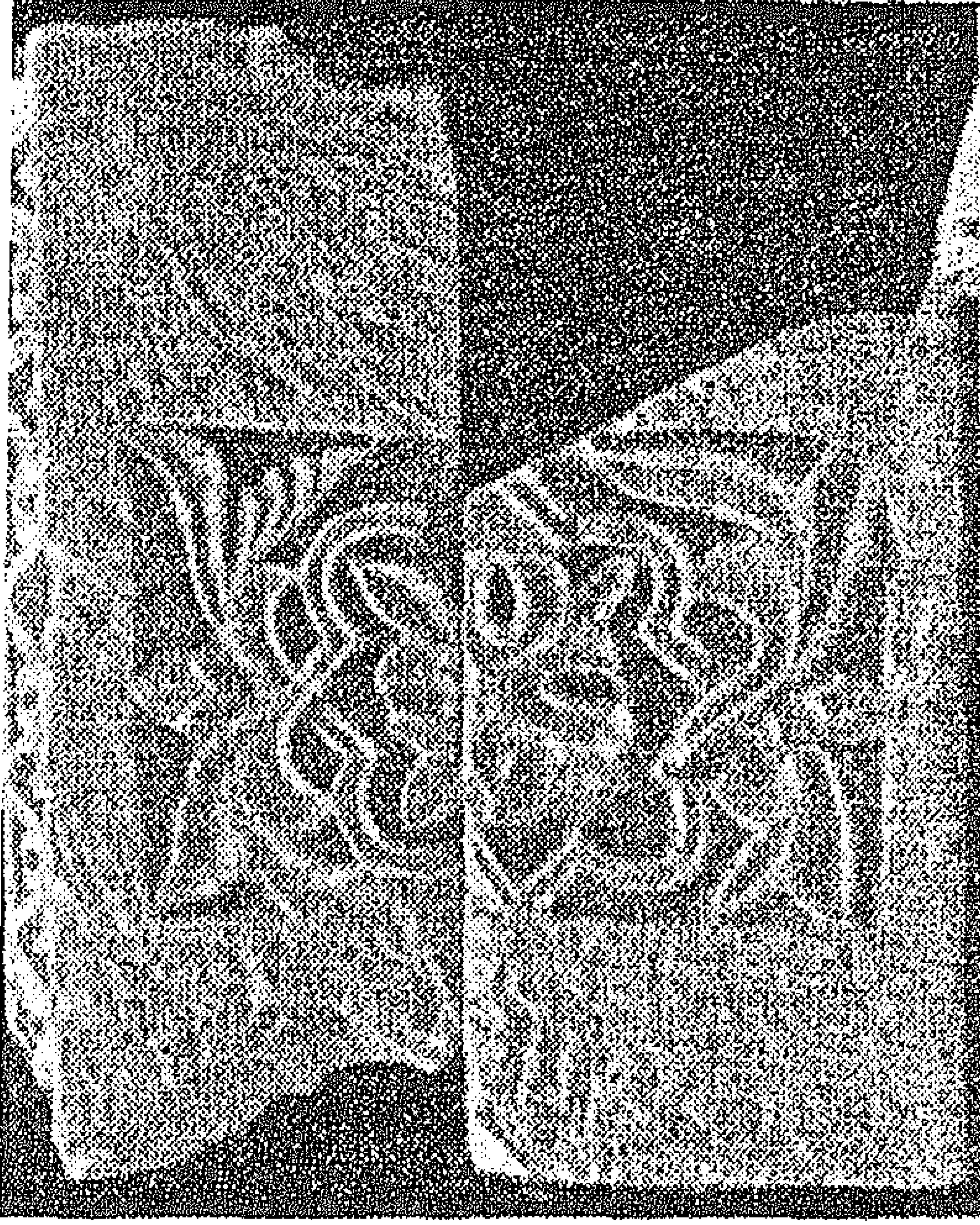




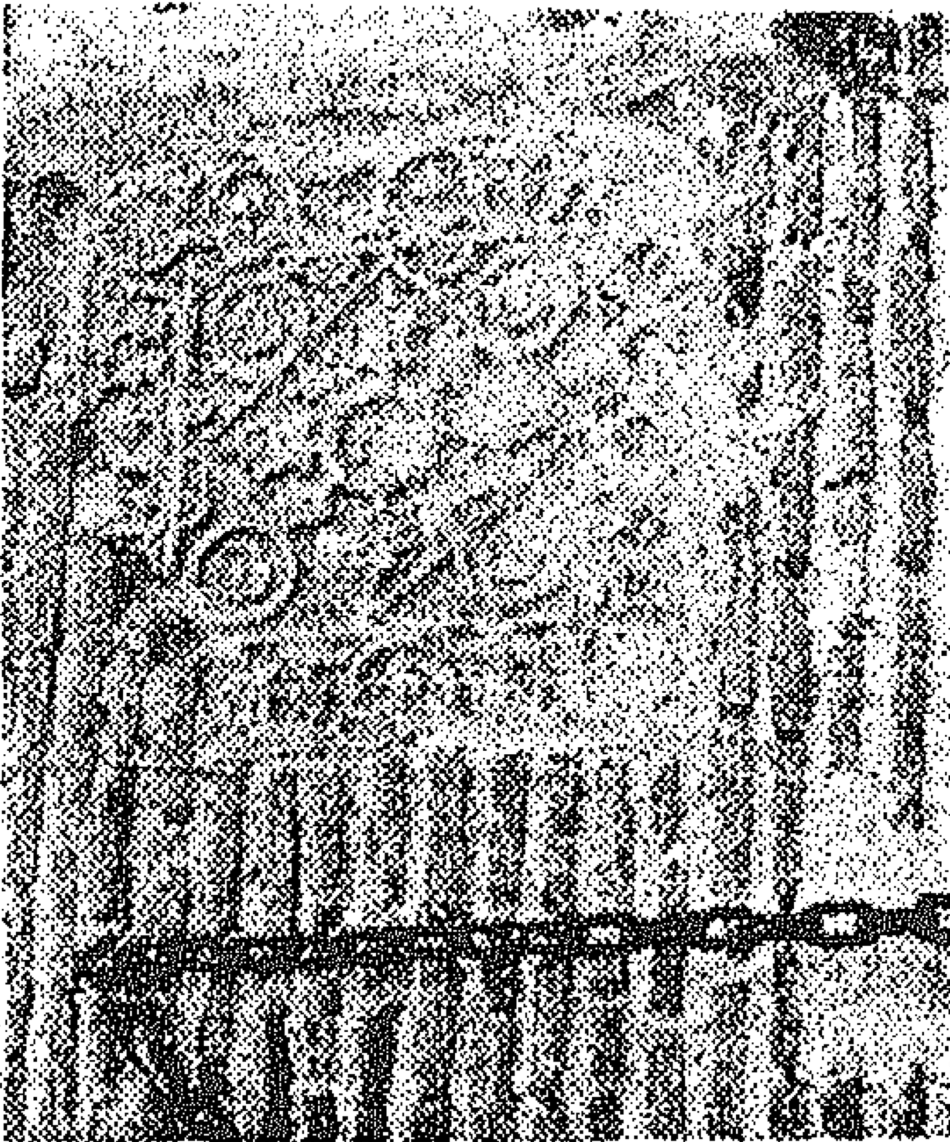
لوحة 30: قرطبة : المسجد الجامع بوابات أقيمت في عهد الحكم الثاني (تصوير المؤلف) .



لوحة 31: مدينة الزهراء: زخارف على حجر رملي. مصدرها القصر الشرقي في الشرفات العليا في كل من المسجد والصالون الكبير (تصوير المؤلف).

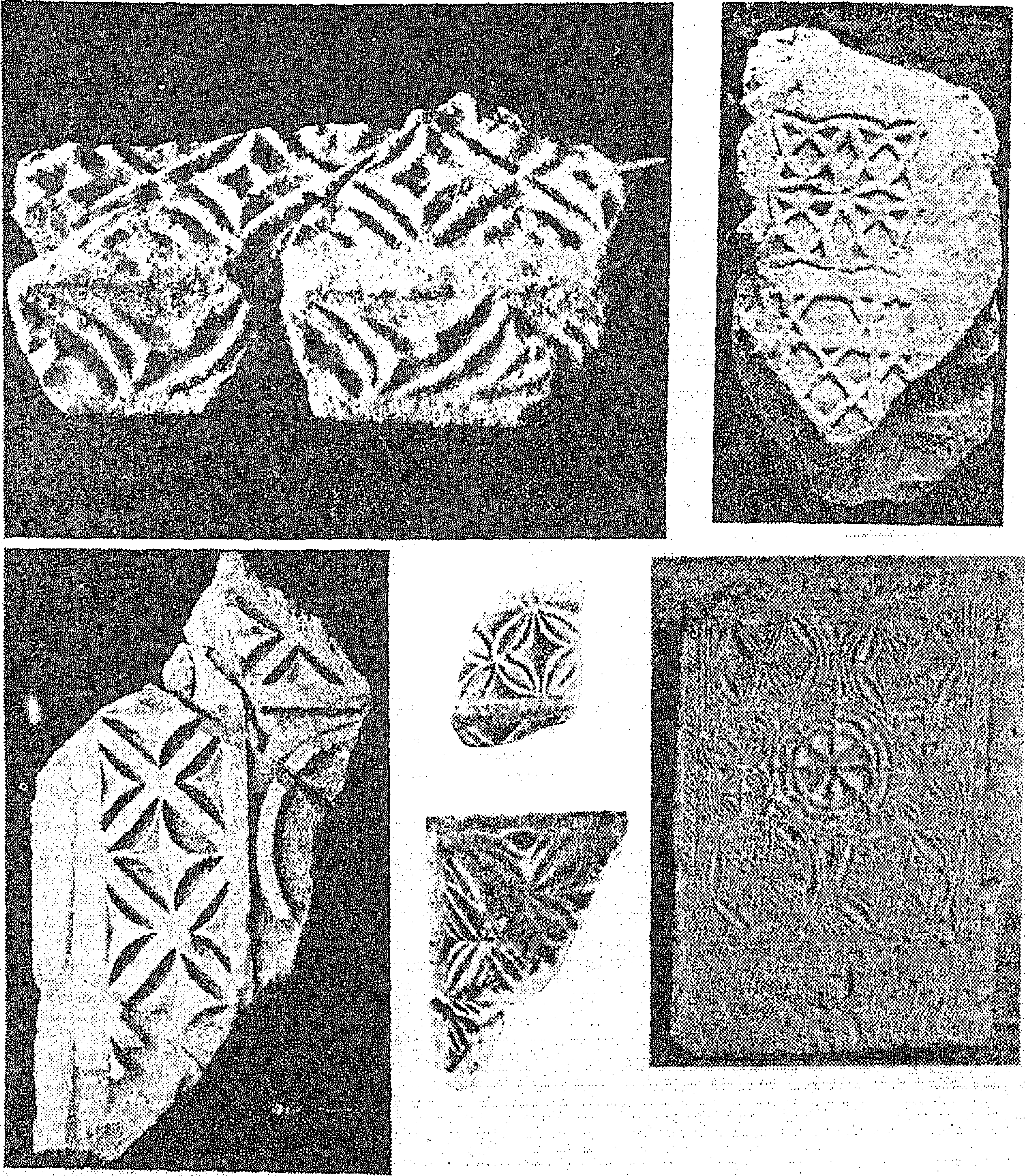




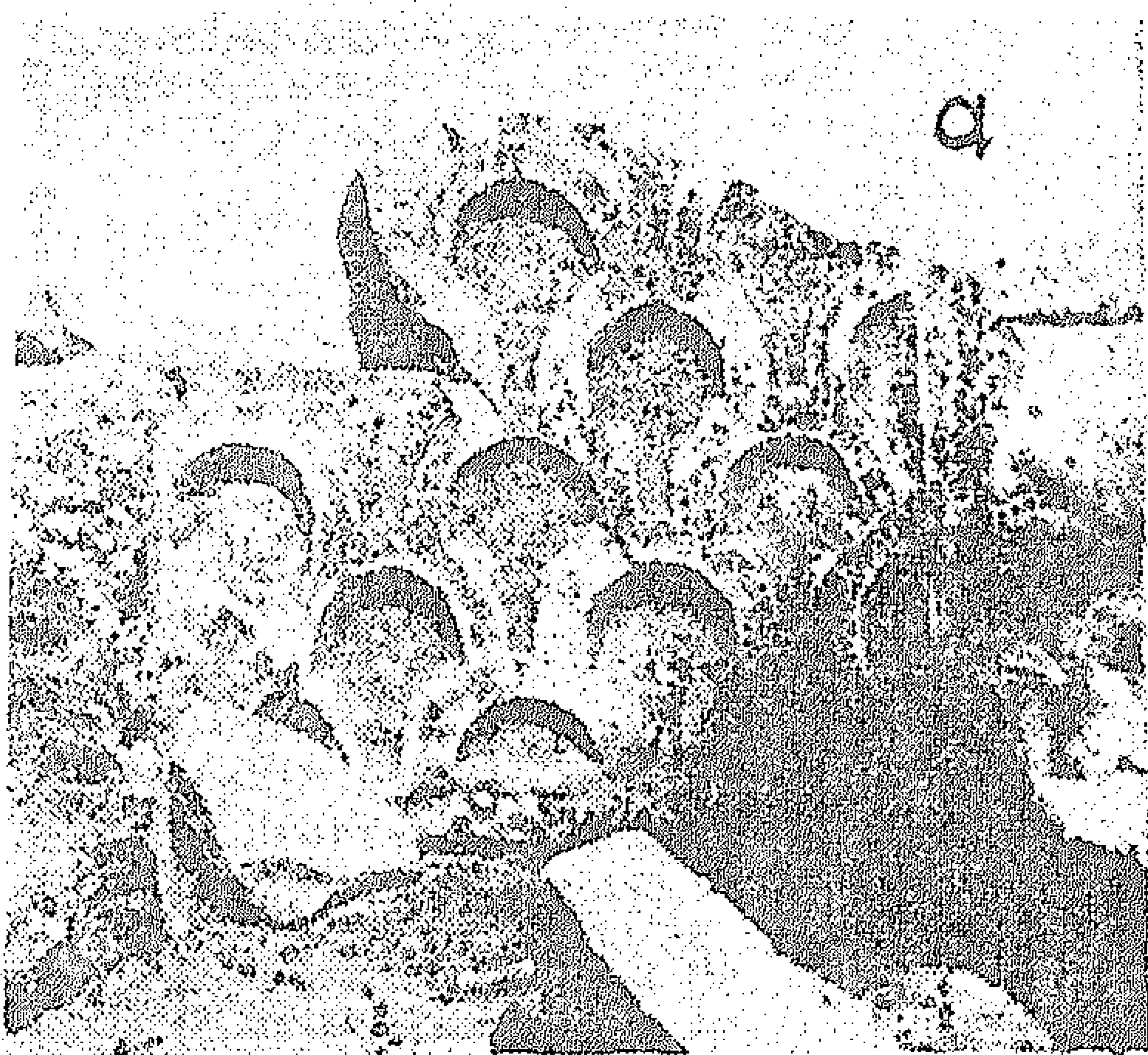


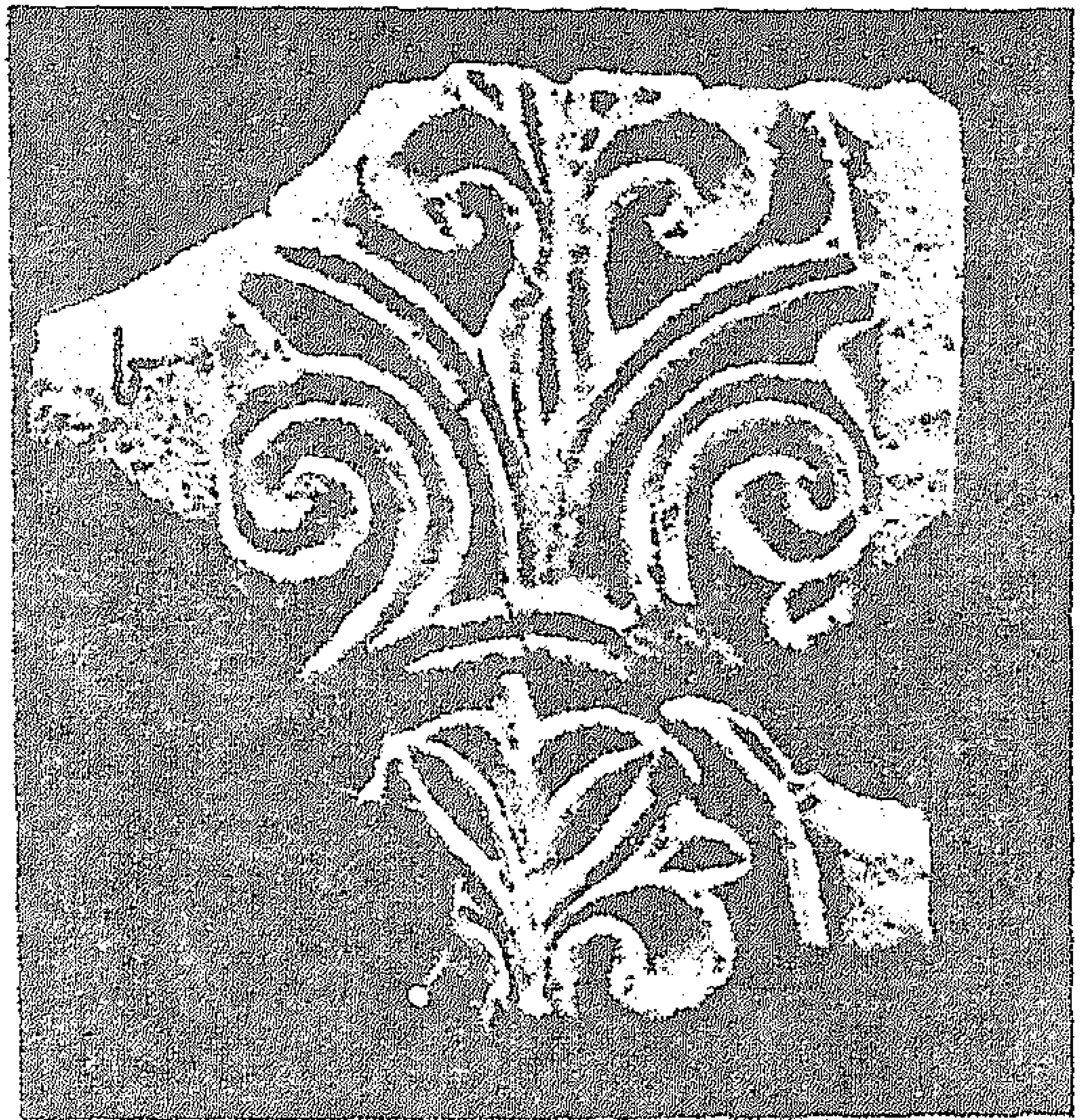


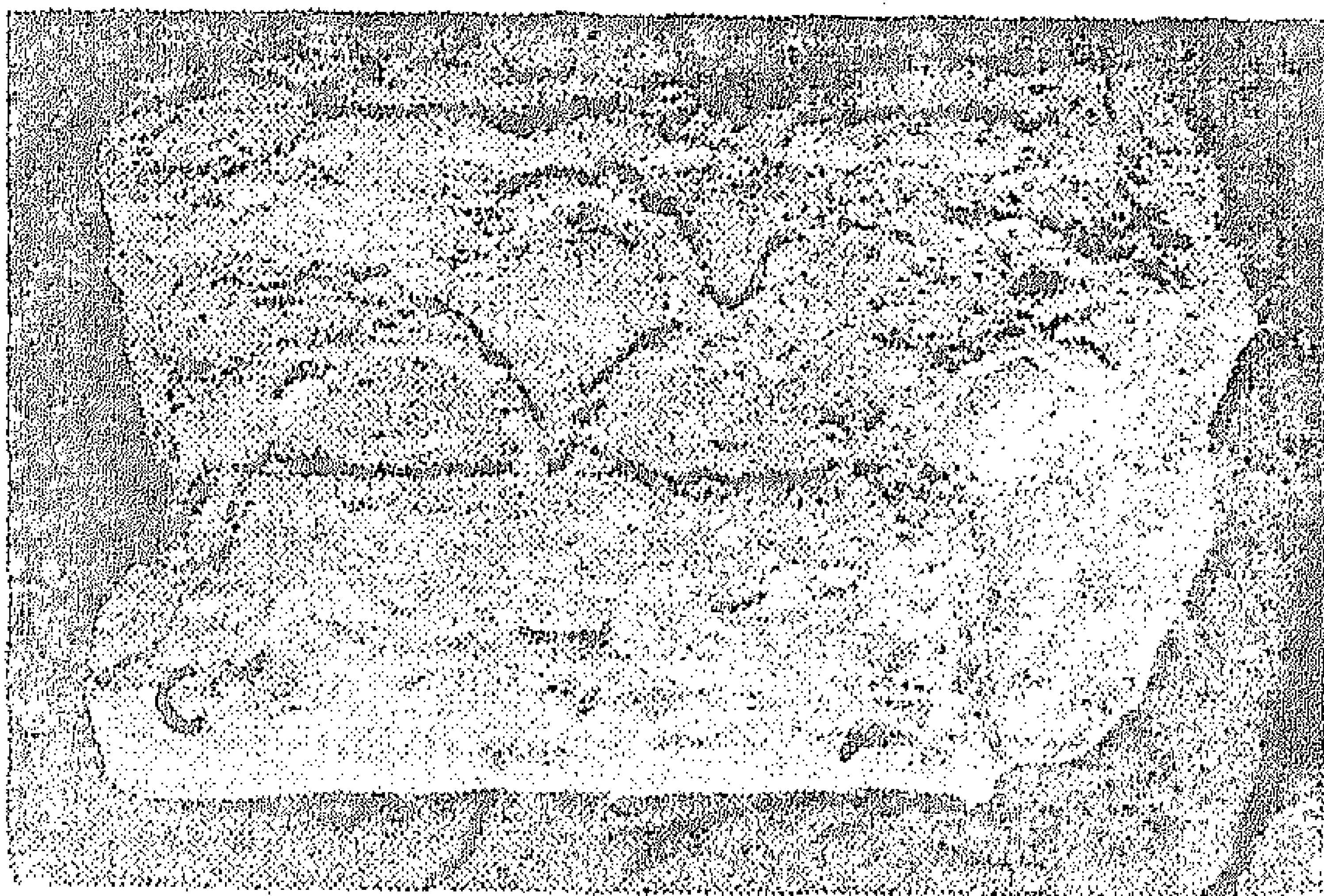
لوحة 32: مدينة الزهراء : d,c,b زخارف حجرية متنوعة . a حجر قوطي من قلعة مالبيكادي تاخو (طليطلة) (تصوير المؤلف) .

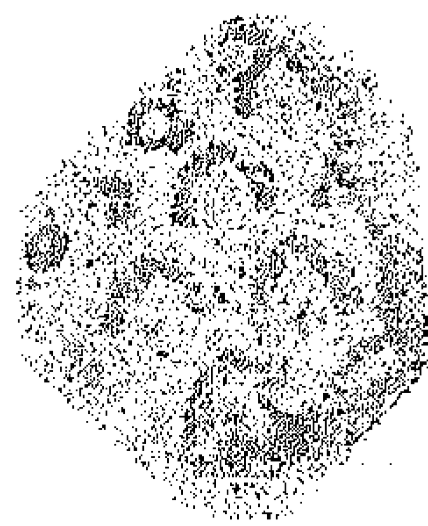


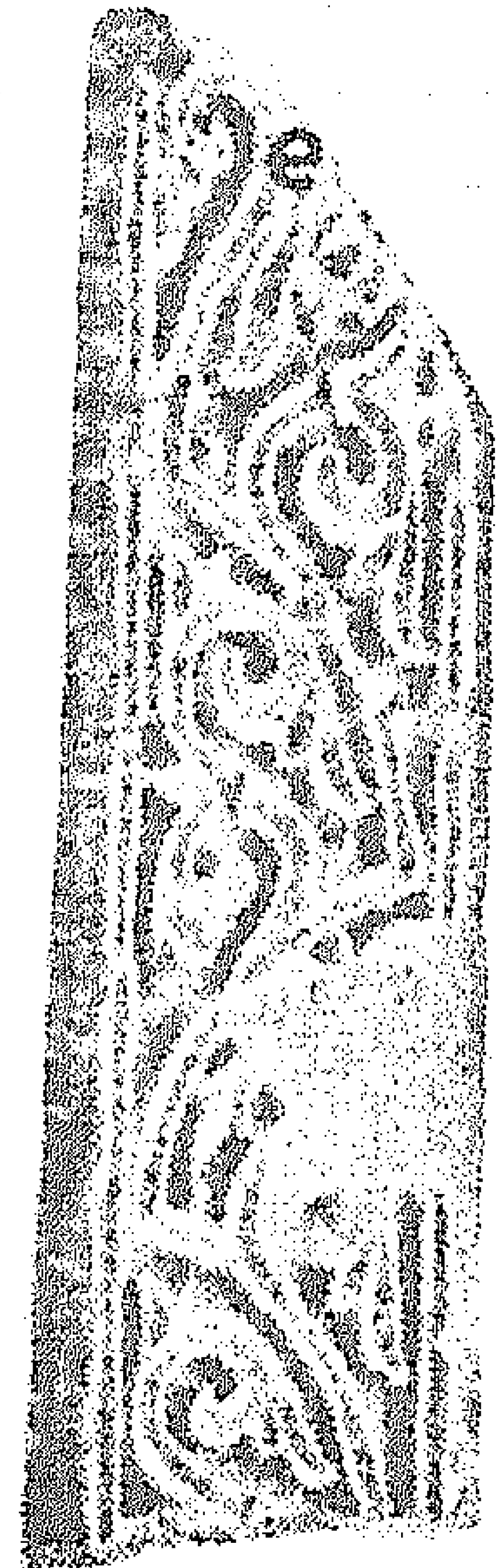
لوحة 33: (a) قرمة التاج على الرخام ، مدينة الزهراء (b) حجر من الحمراء (c) قطعة حجرية عثر عليها في مئذنة عبد الرحمن الناصر بالمسجد الجامع (c) قطعتان من حلية متموجة من الرخام بمدينة الزهراء (d) حجر رملي قوطي من مونتي فريو Montefrio بمتحف الآثار في غرناطة – (تصوير المؤلف) .

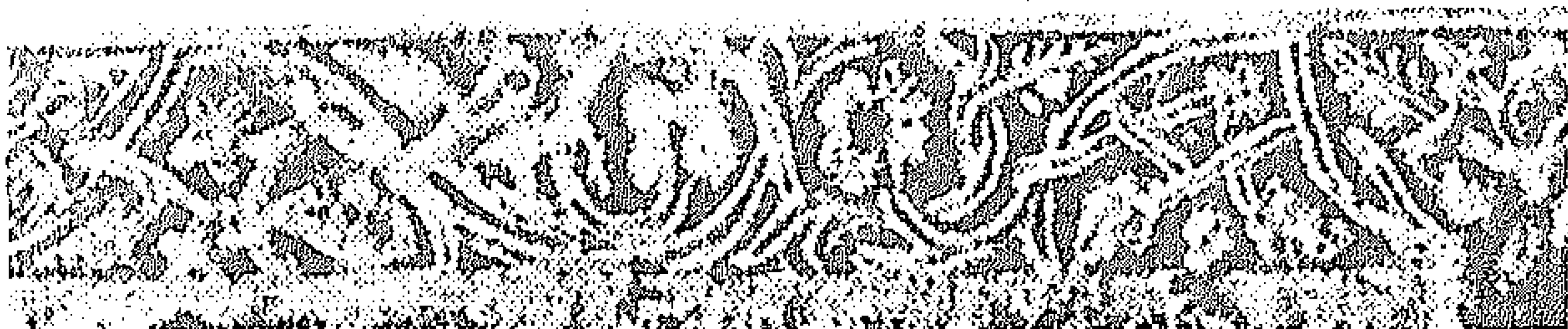




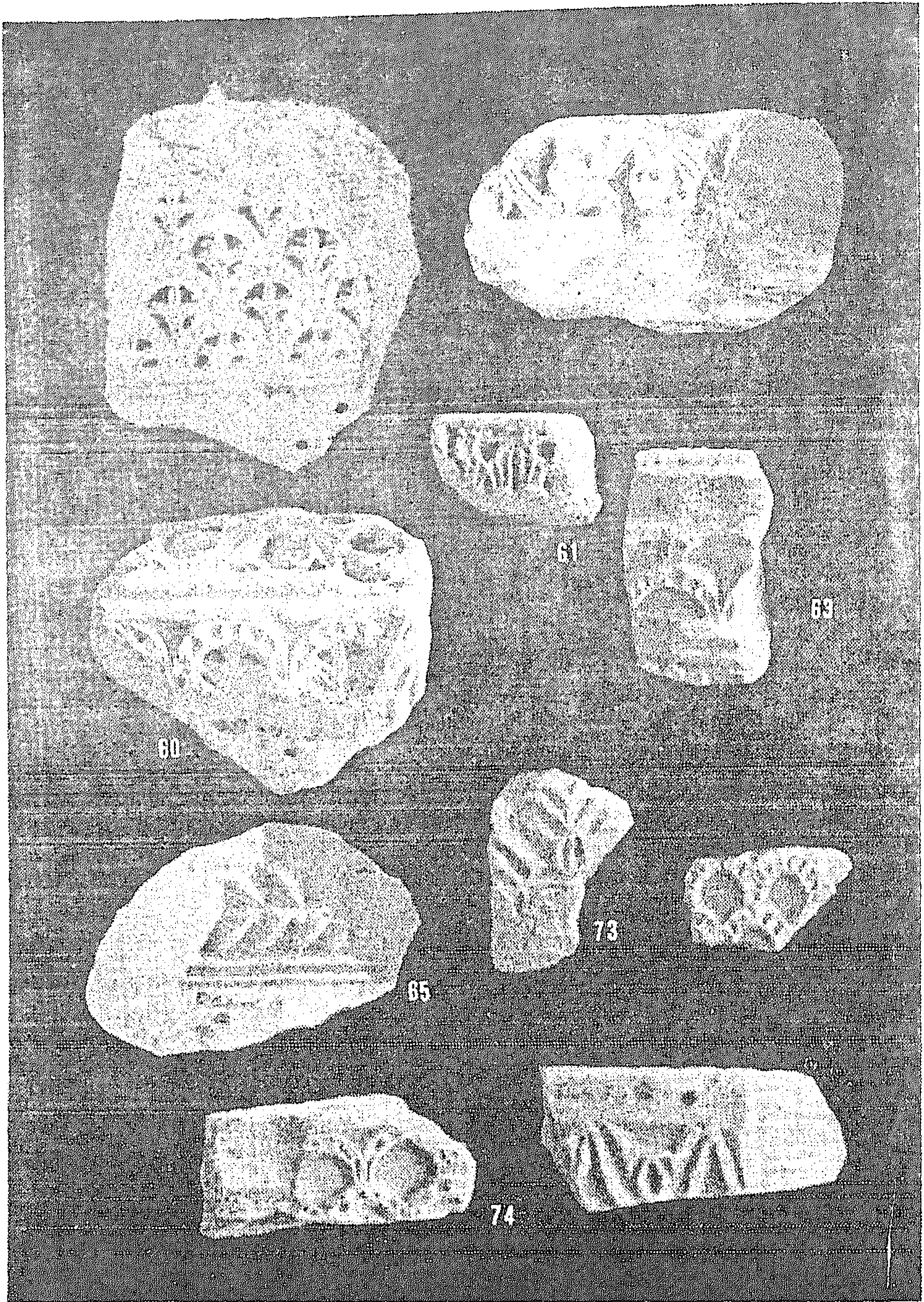




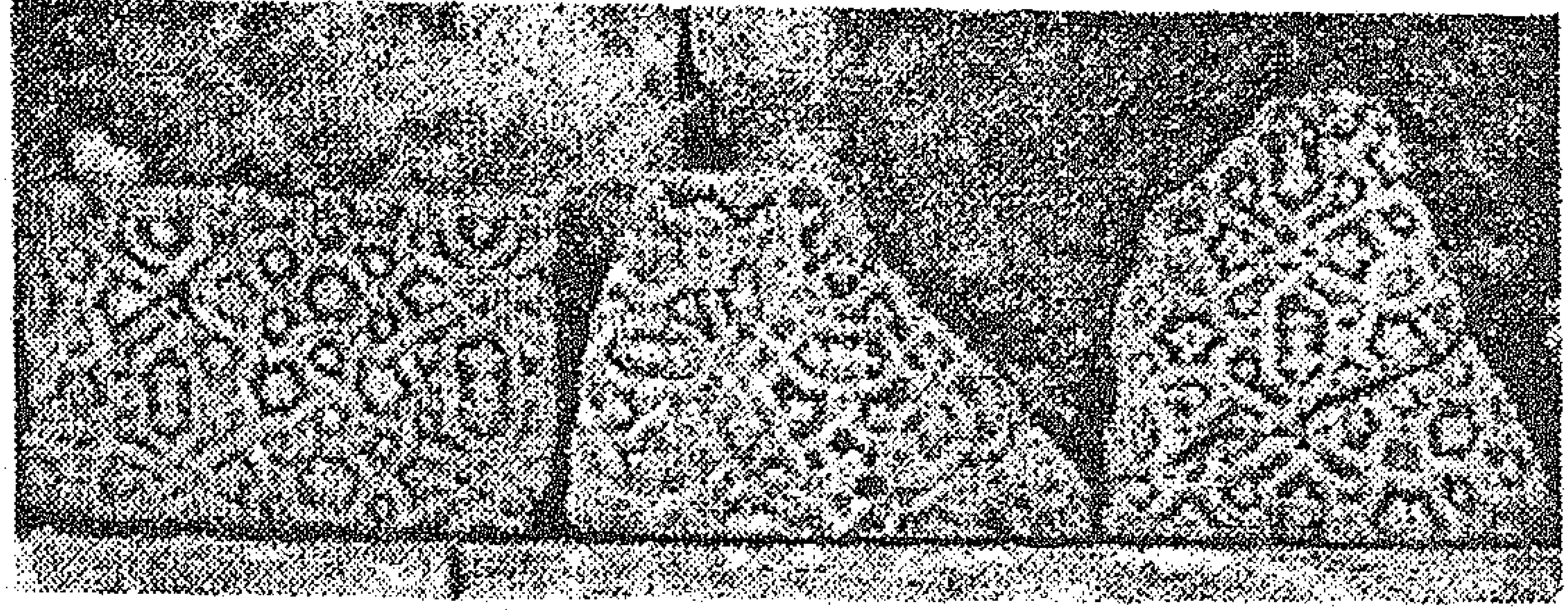
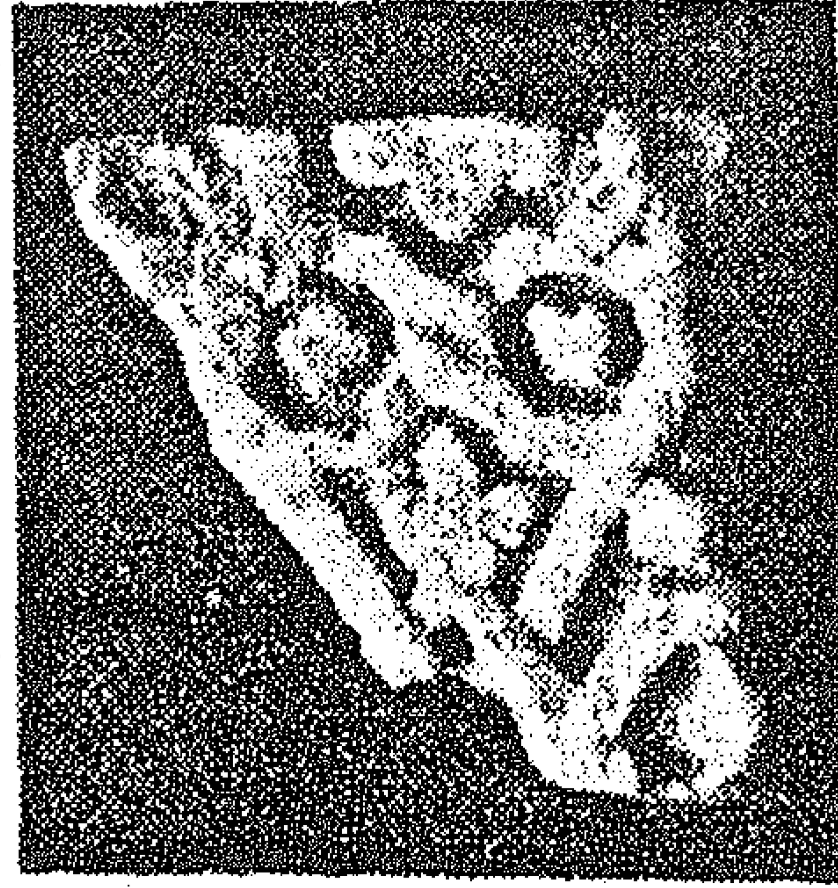
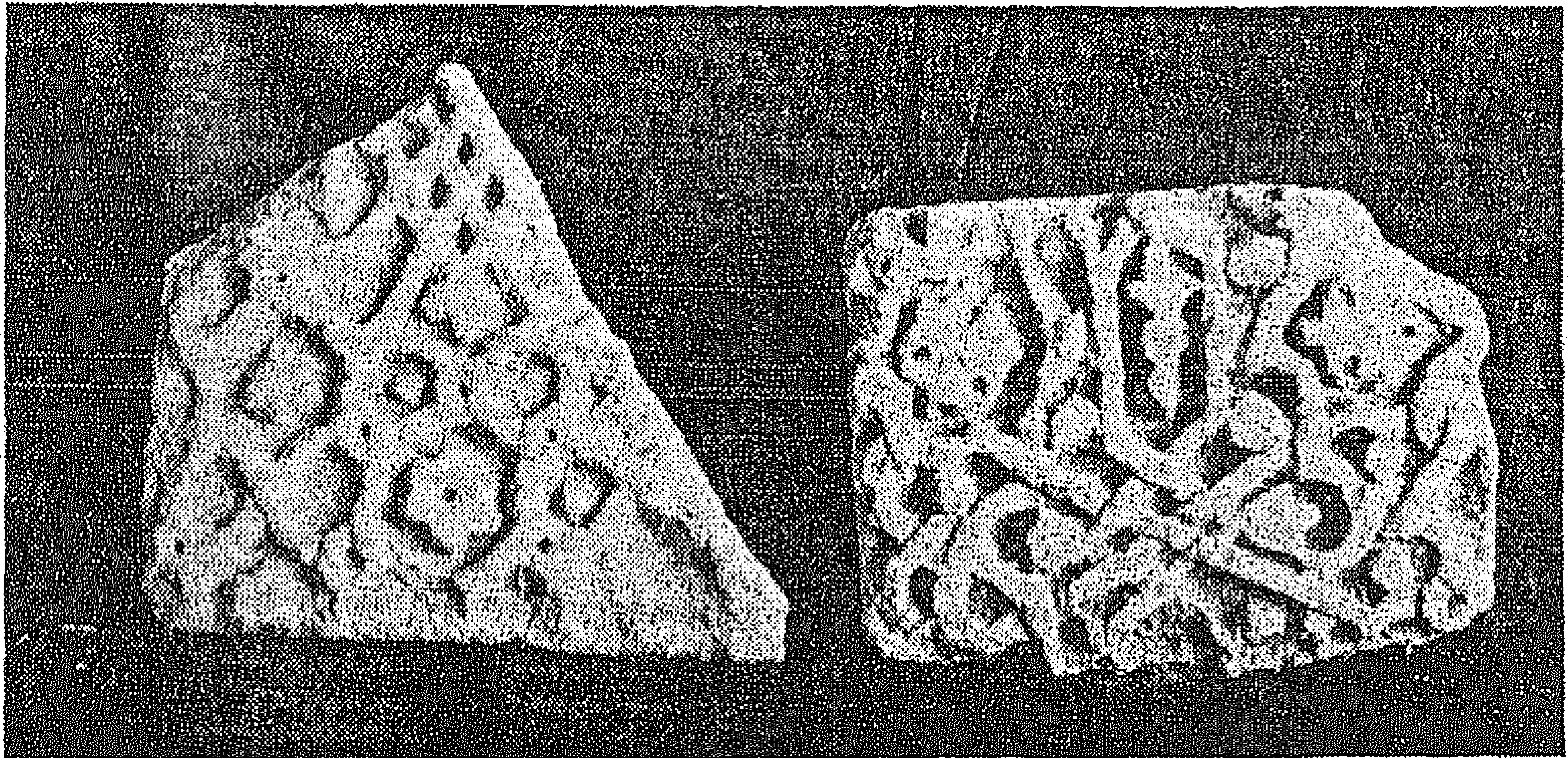




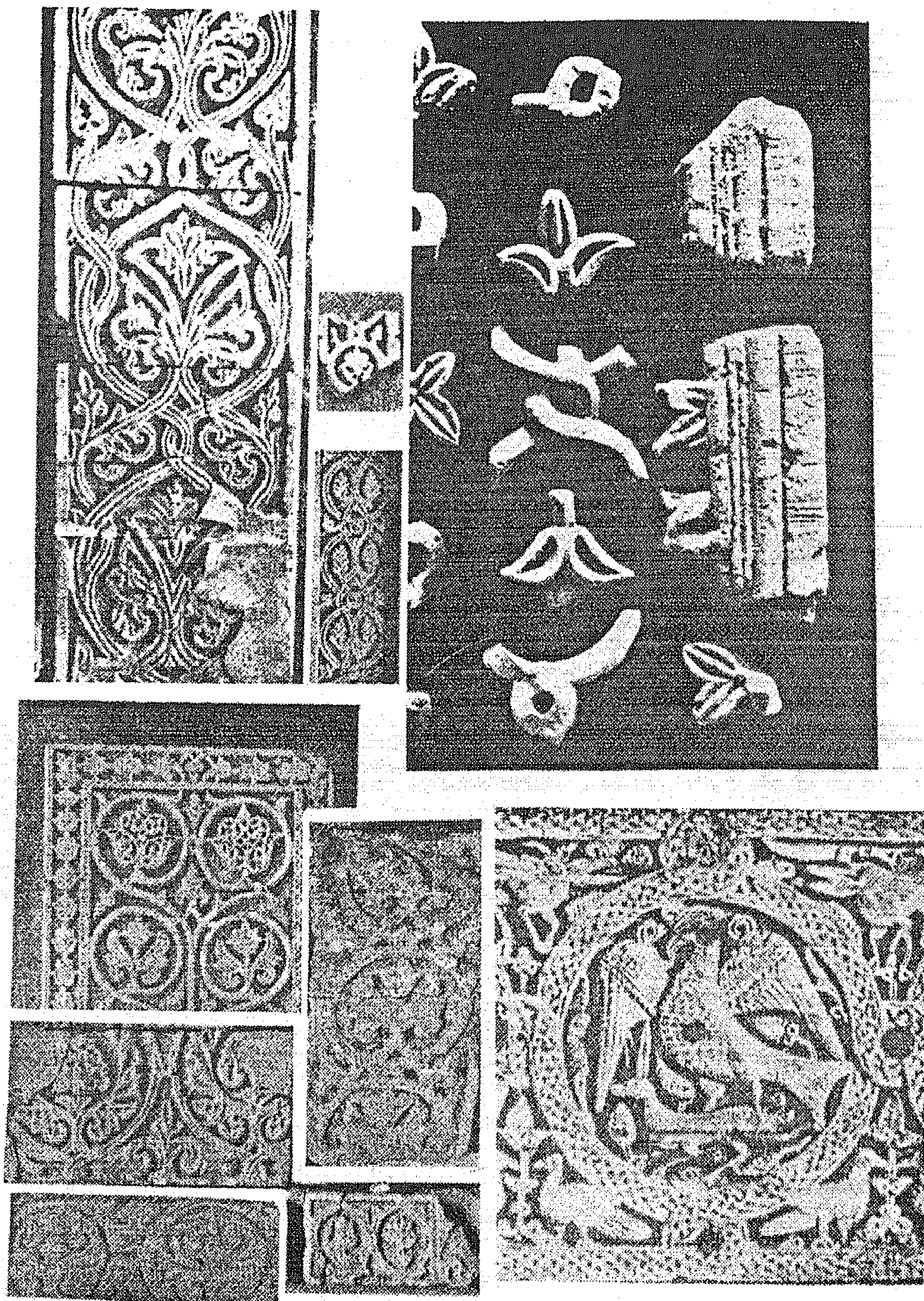
لوحة 34: الزخرفة المتراكبة (a) قطعة حجرية رومانية من ماردة (b) من مسجد مدينة الزهراء (c) قطعة عثر عليها في الحمراء (d) قطعة في متحف الآثار في قرطبة . e,f سنجة وكنار في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (تصوير المؤلف) .



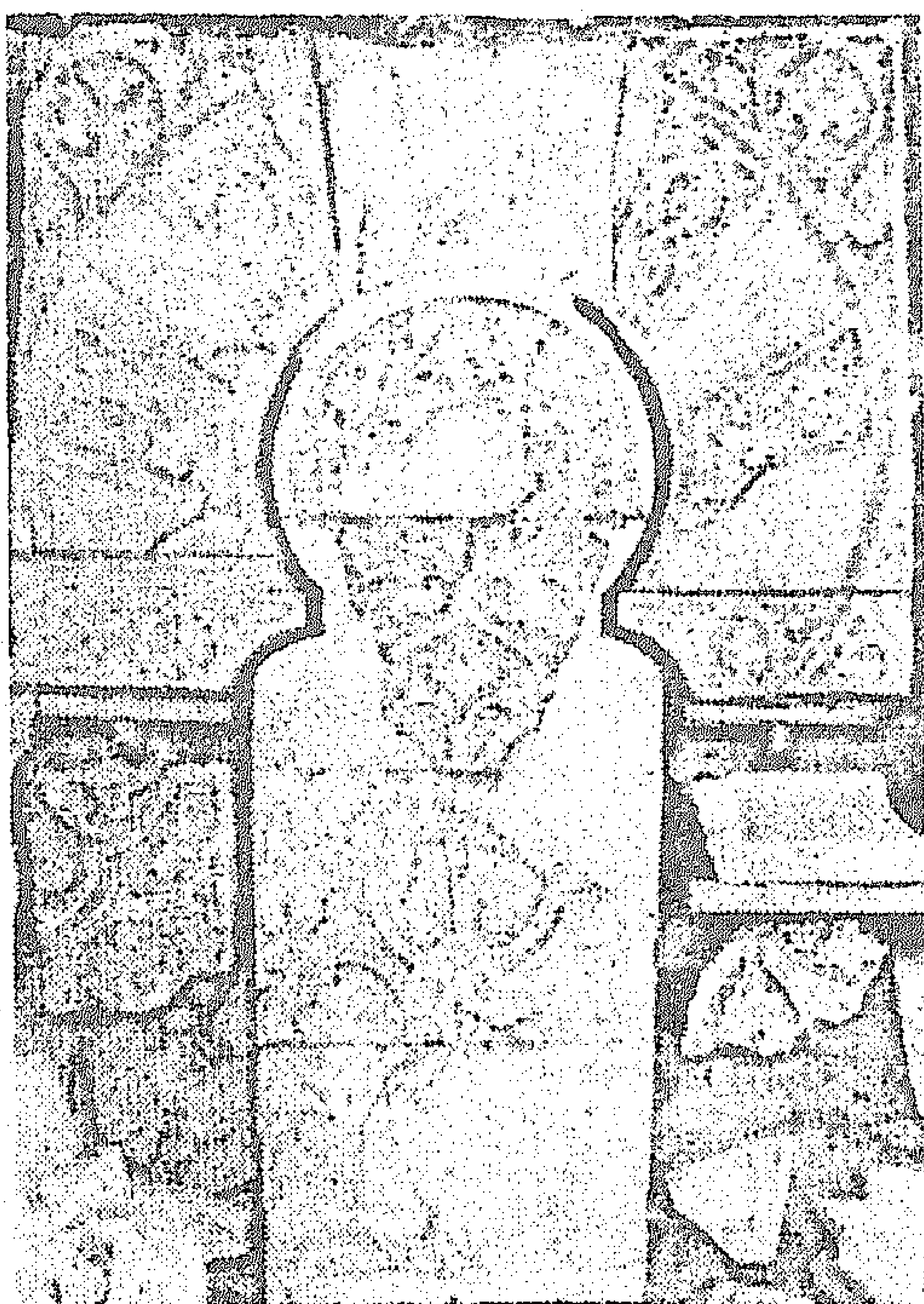
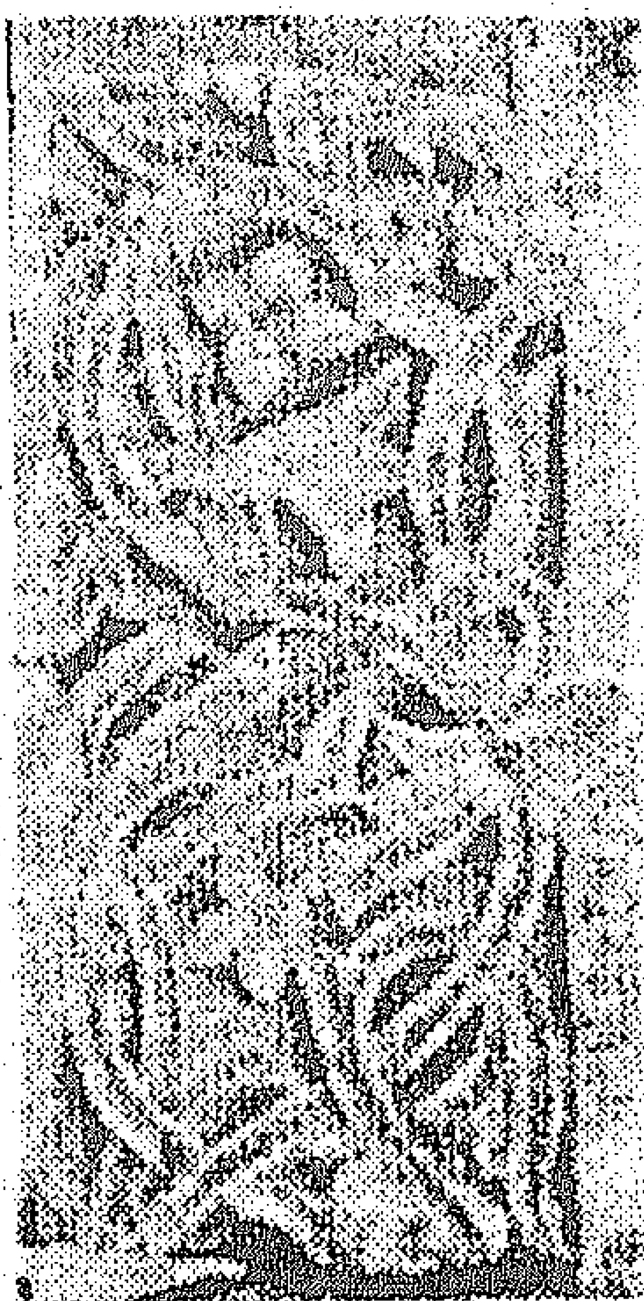
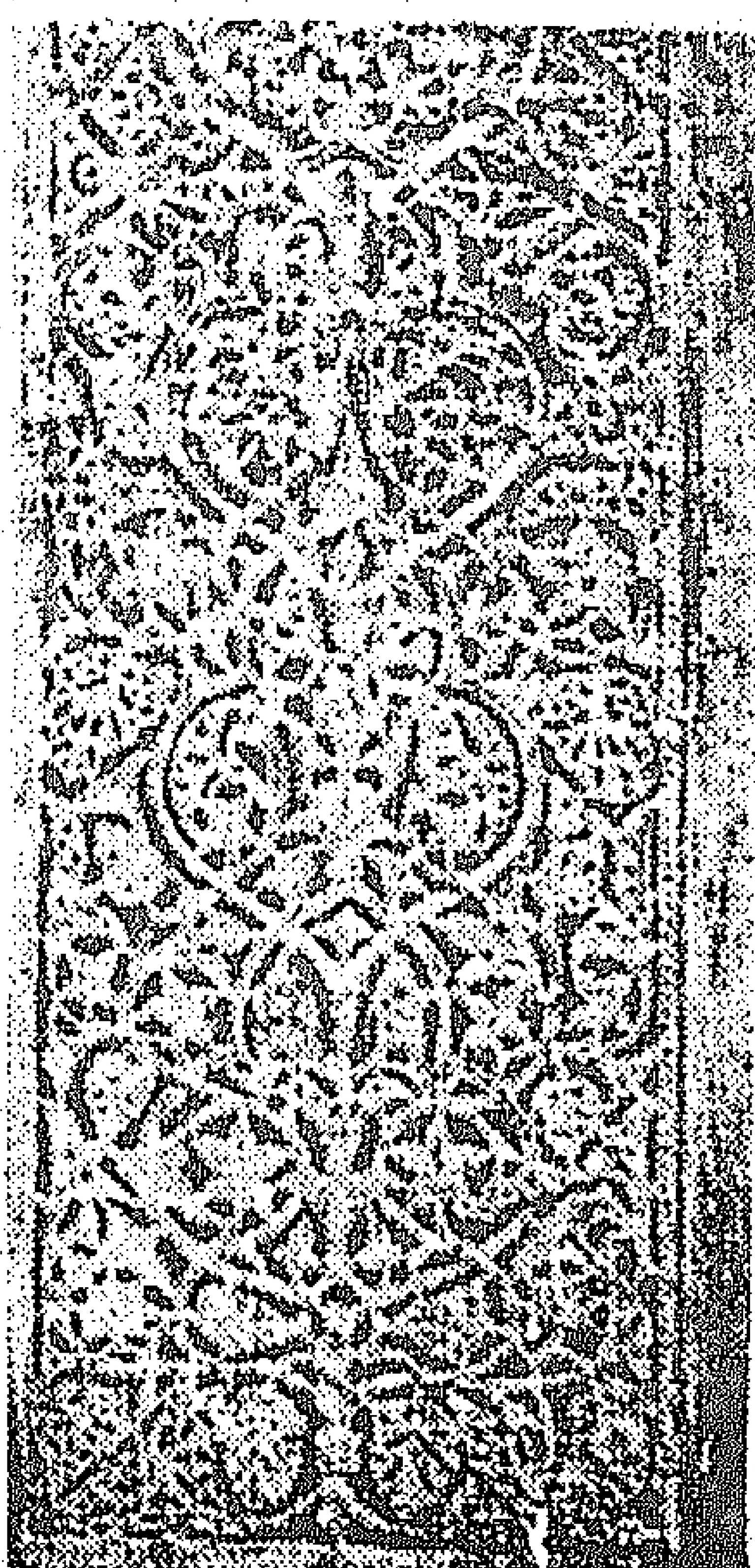
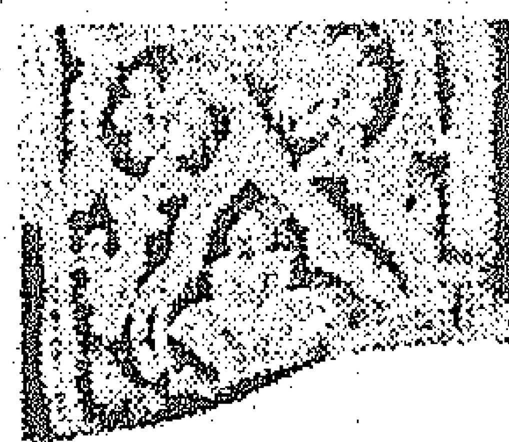
لوحة 35: مدينة الزهراء : أجزاء من حليات متموجة من الرخام عثر عليها في الشرفات العليا (تصوير المؤلف).

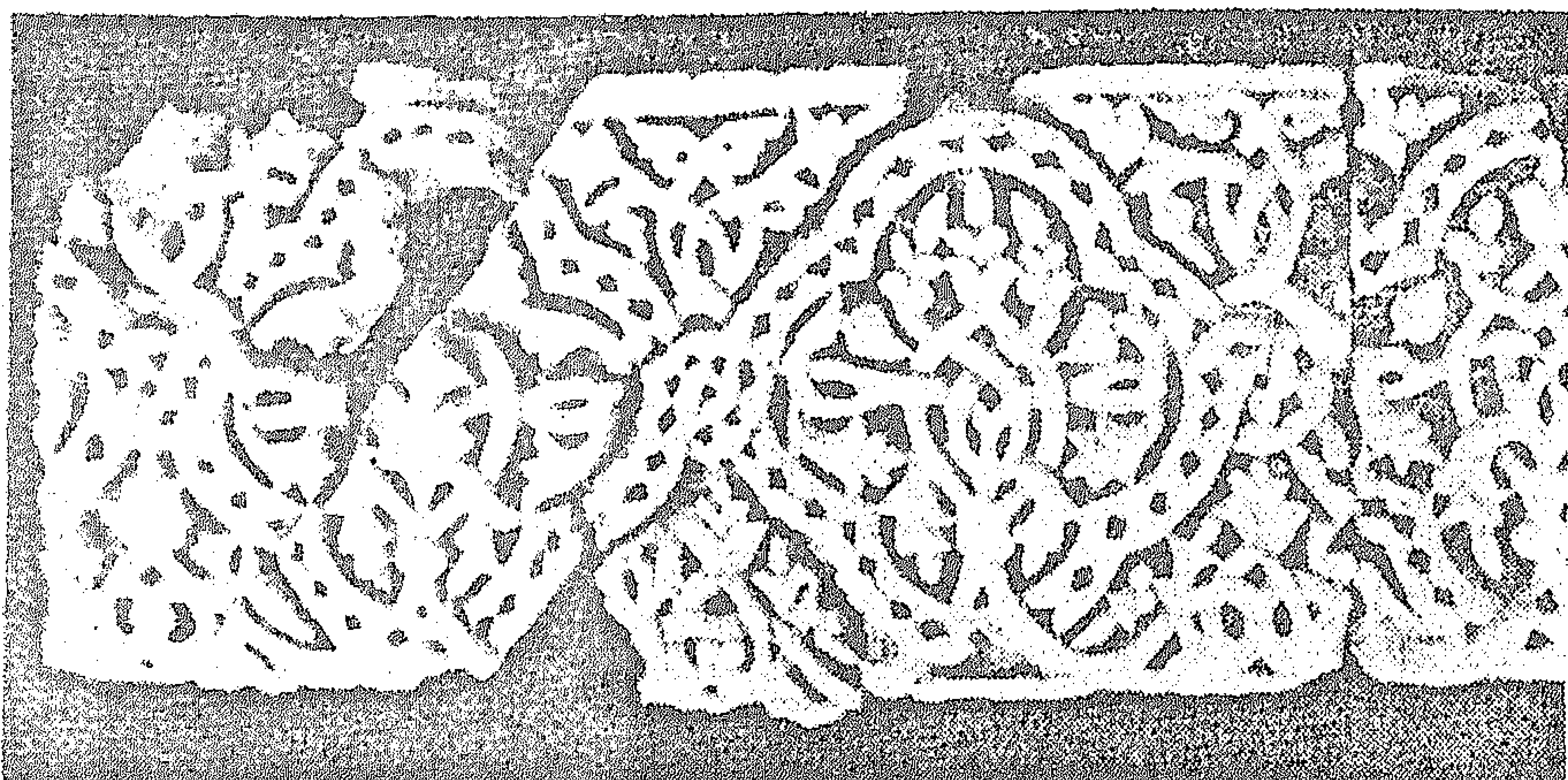
لوحة 36: مدينة الزهراء : زخرفة من الحجر الرملي ظهرت في شرفات الصالون الكبير (تصوير المؤلف).

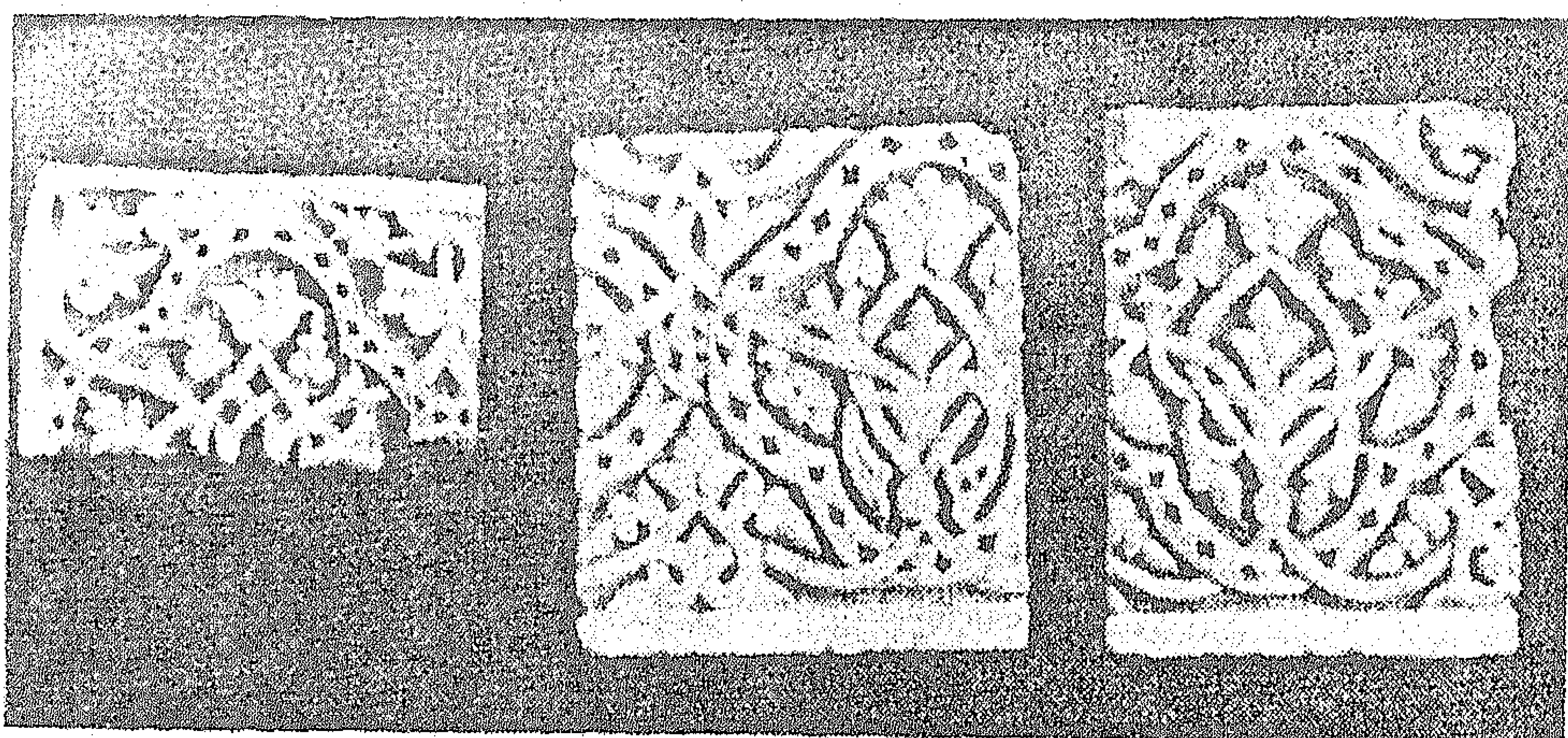


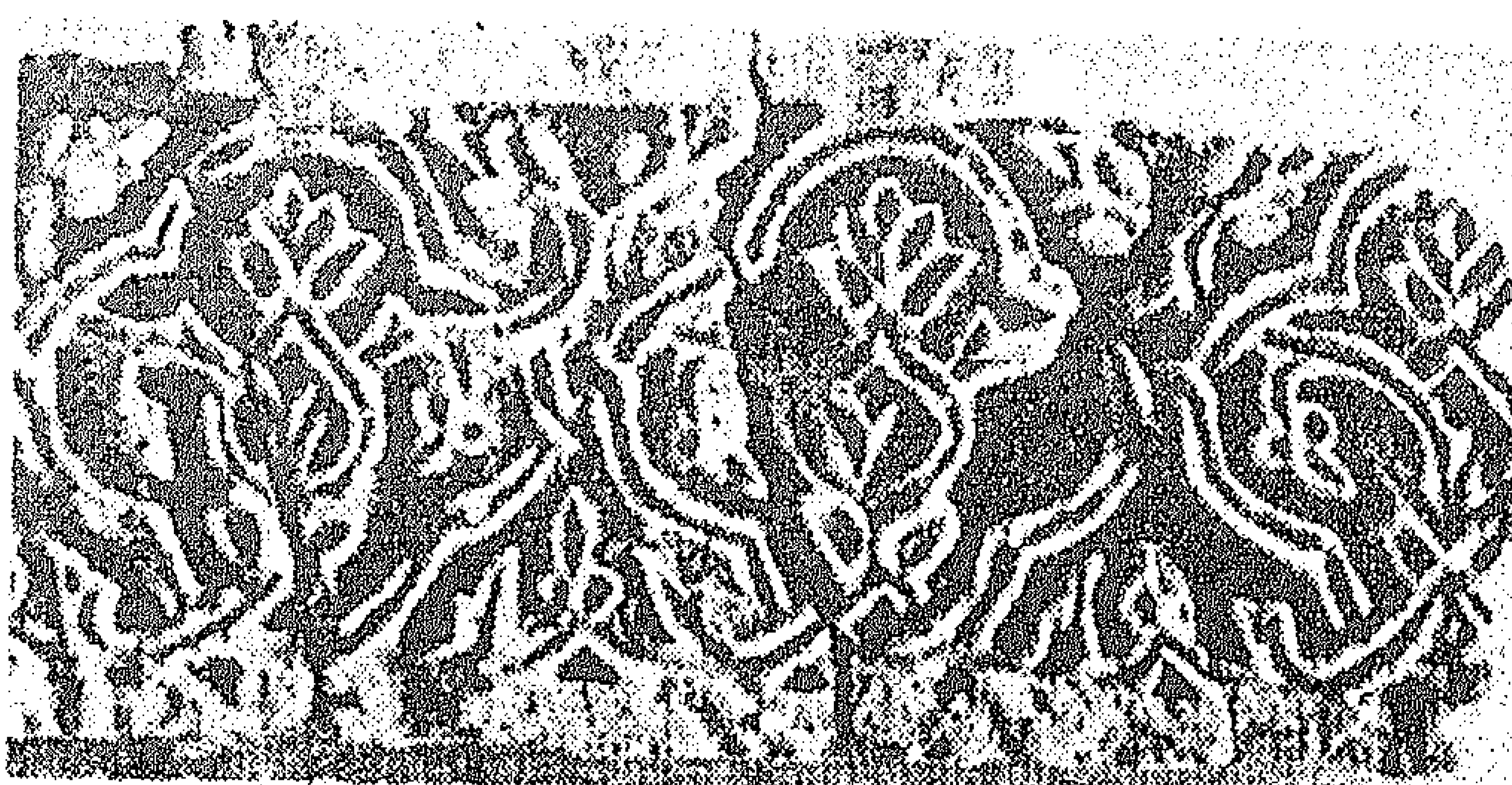
لوحة 37: مدينة الزهراء : زخرفة على حجارة رملية . والشكل الحيواني مأخوذ من صندوق عاجي في كاتدرائية بمبلونة (تصوير المؤلف) .

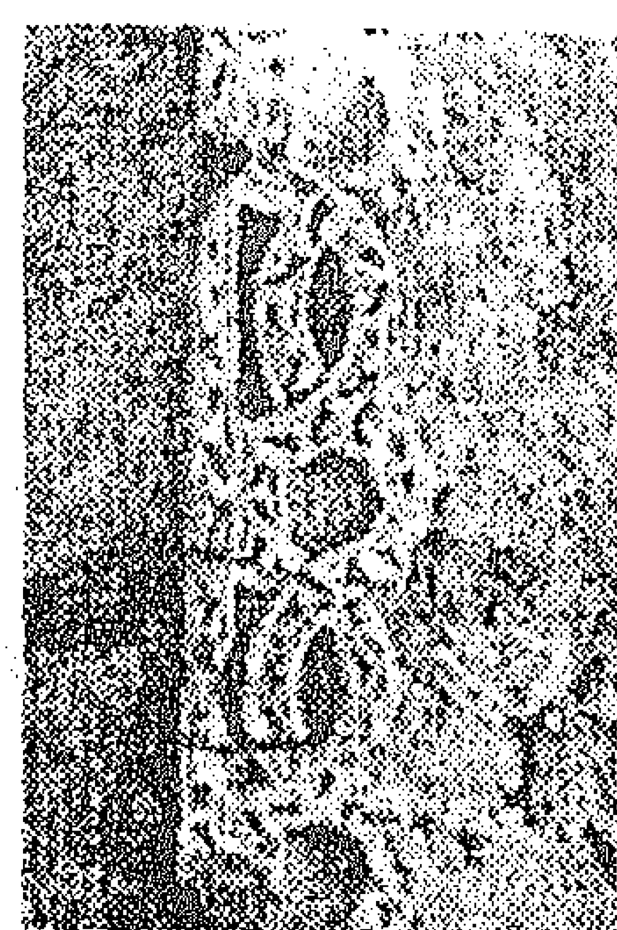






لوحة 38: e,b,a زخارف على حجر رملي في القصر الشرقي العلوي بمدينة الزهراء.
c عبارة عن كنار عثر عليه في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (d) عضادات من الرخام في واجهة المحراب الخاص بالمسجد الجامع بقرطبة (تصوير المؤلف).

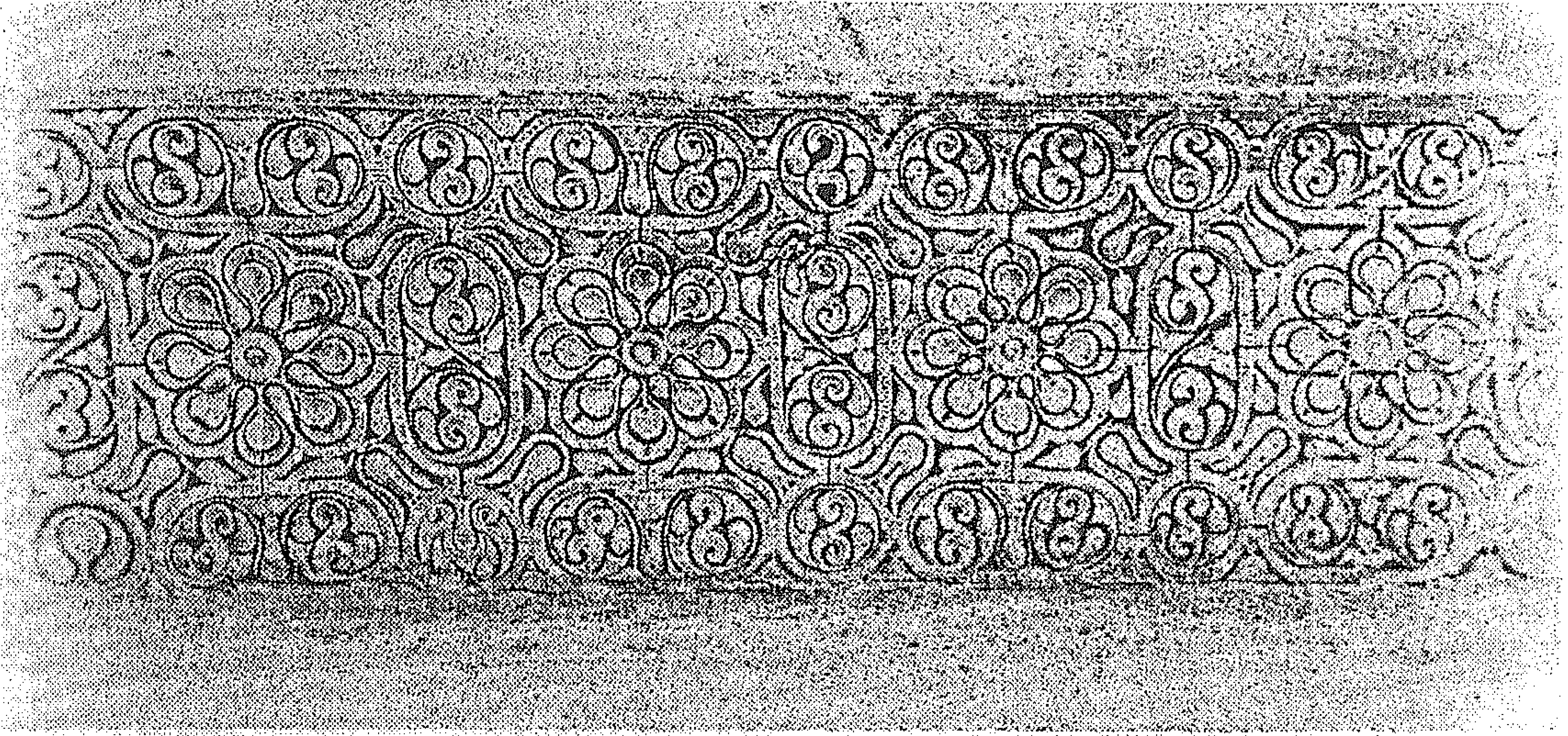


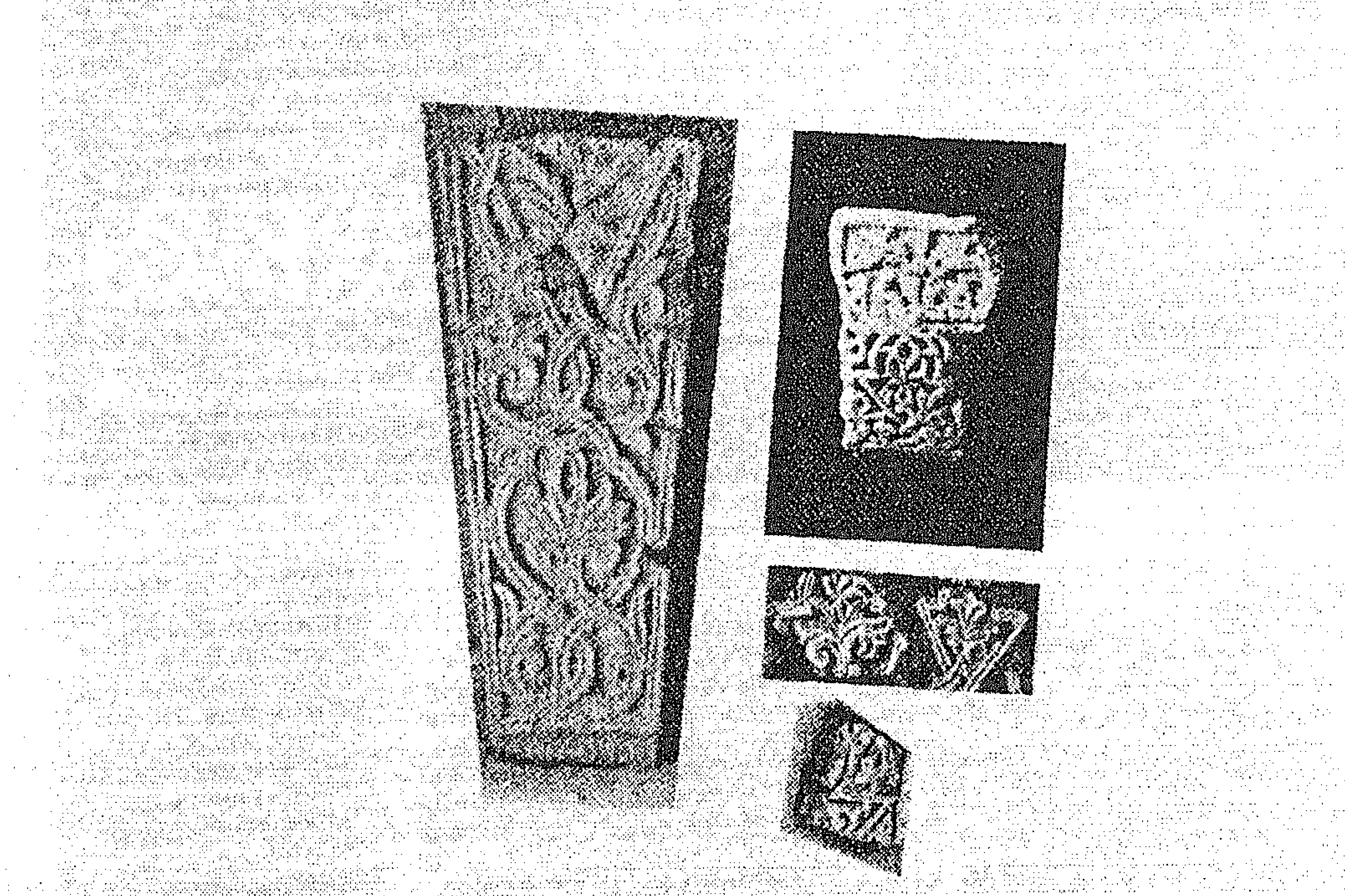




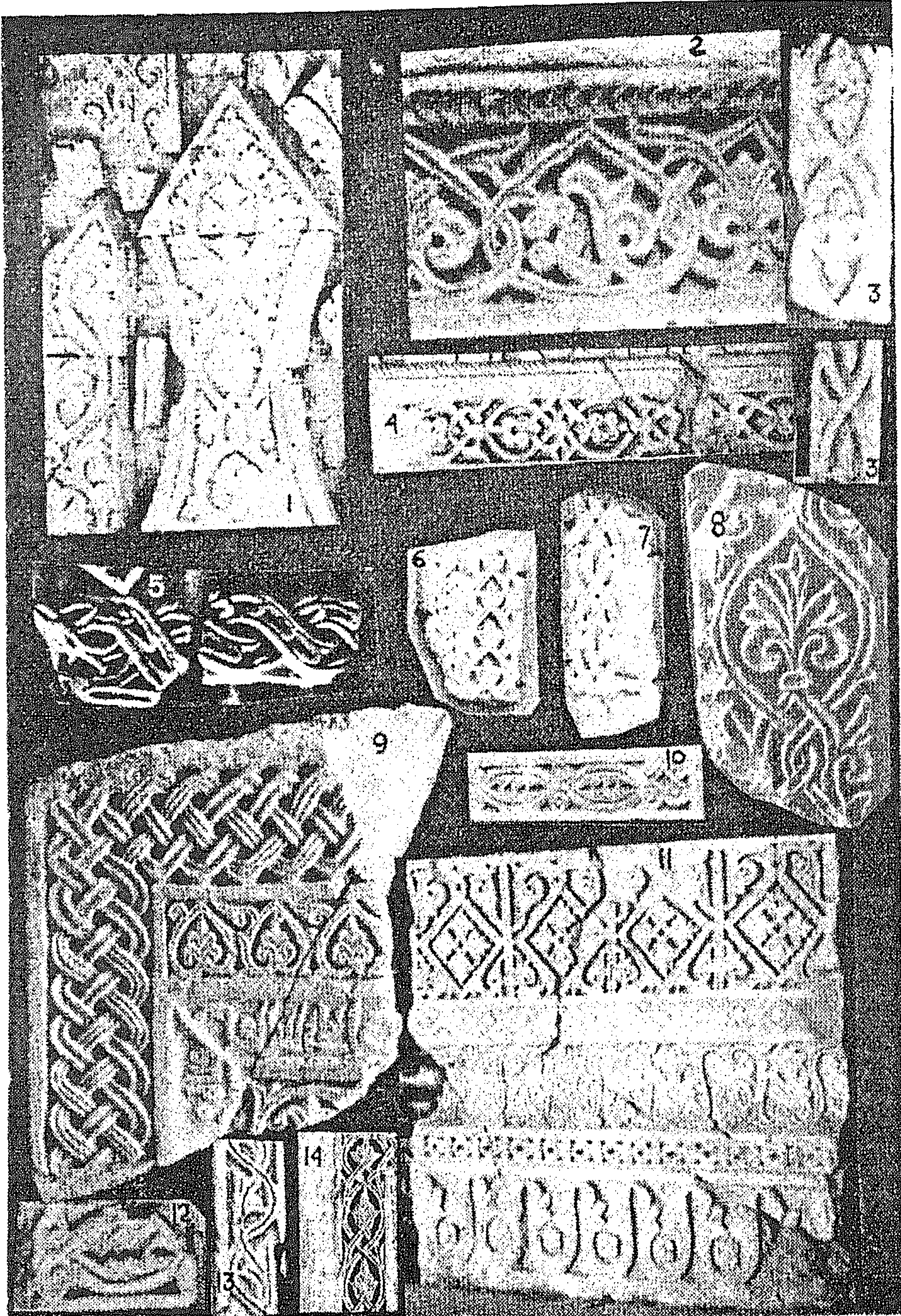


لوحة 39: مدينة الزهراء : أفاريز من الحجر الرملي ظهرت في شرفة الصالون الكبير (تصوير المؤلف) .

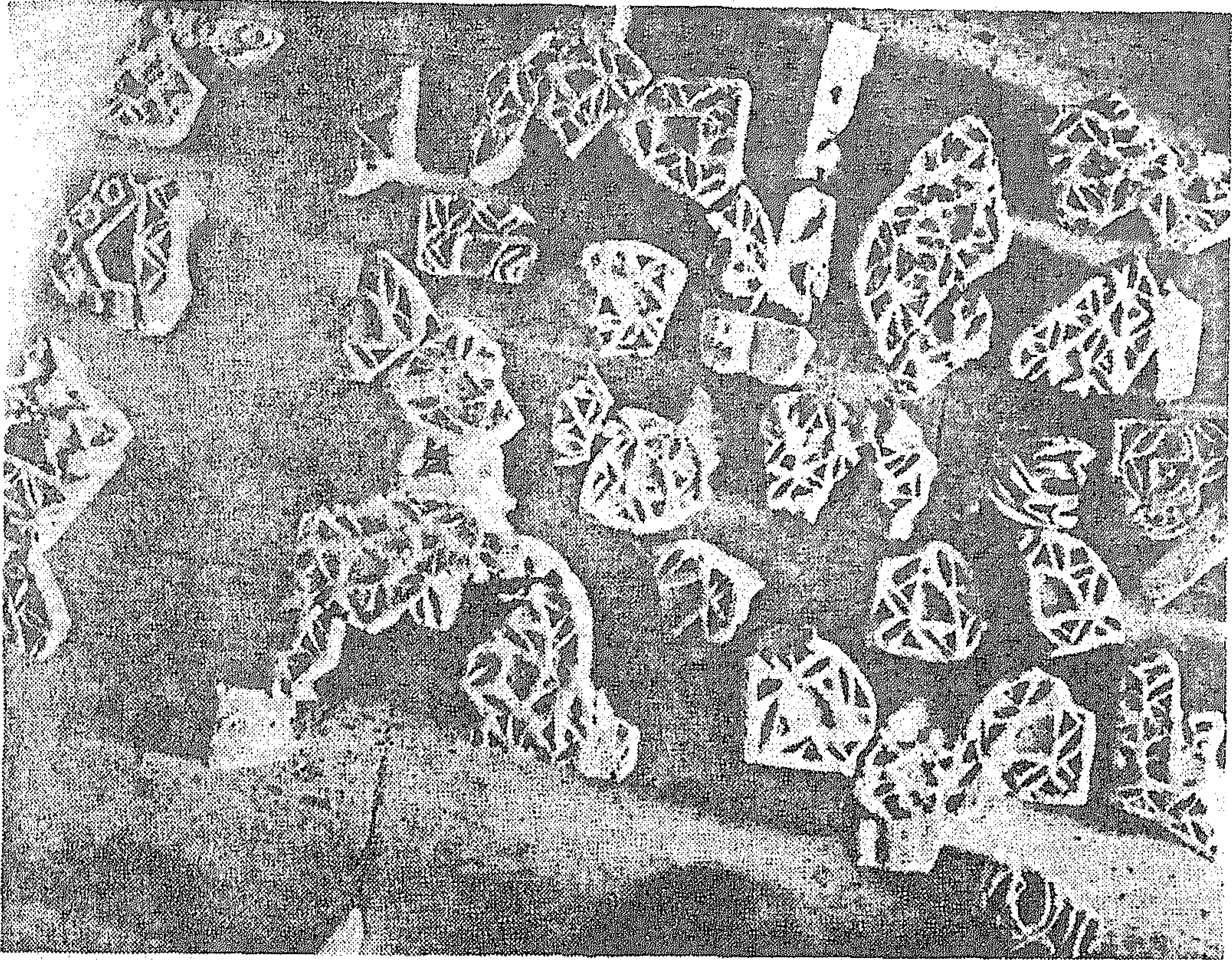


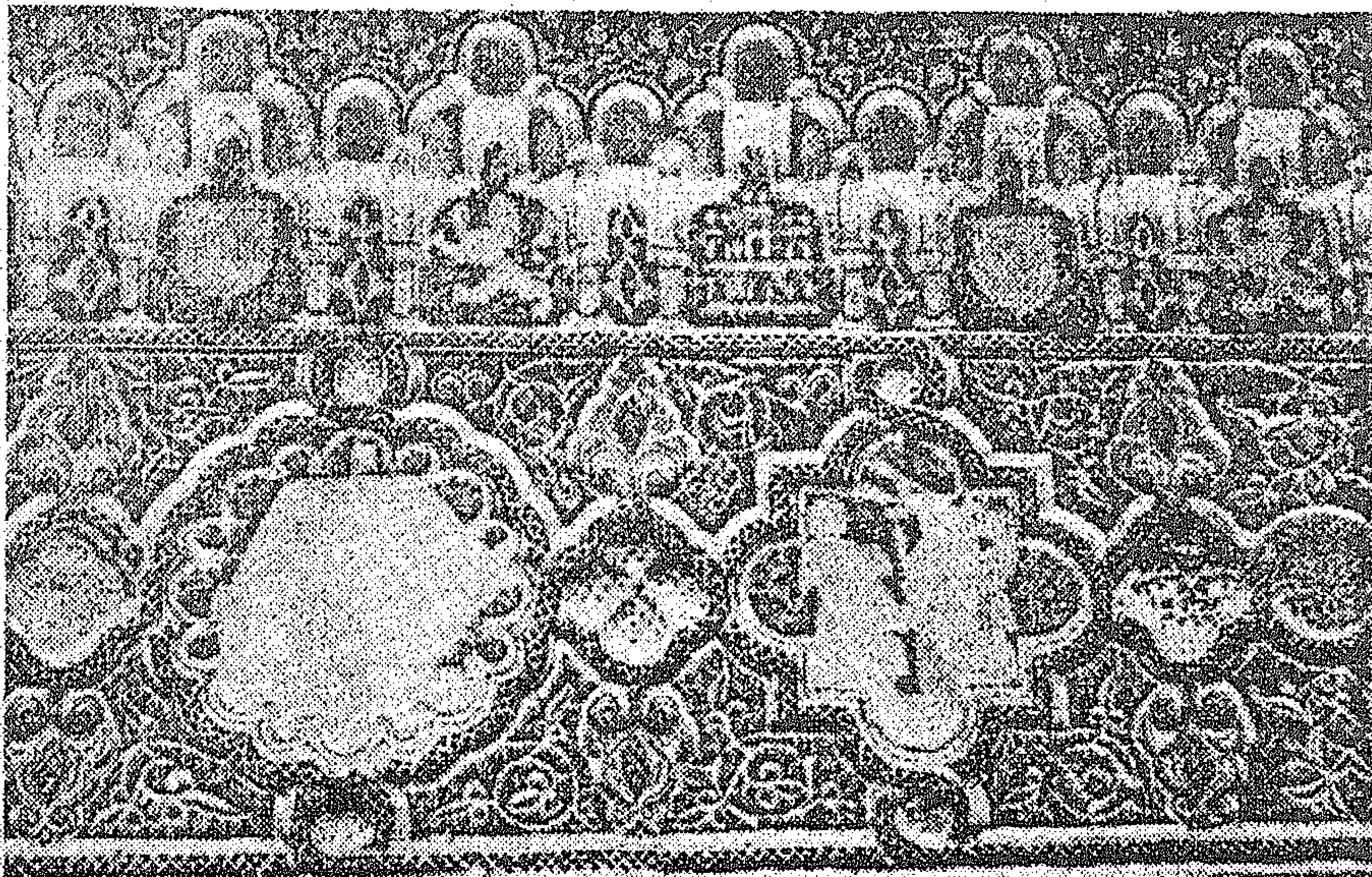


لوحة 40: (a) زخارف جصية من سامرا (b) زخارف متعددة ظهرت في شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء (تصوير المؤلف).



لوحة 41: زخارف ترجع إلى عصر الخلافة 12,10,3,1 من القصر الشرقي العلوي 11,4 من أعمدة مربعة في الصالون الكبير ، 13,5 في الصالون الكبير . 8 في المسجد ، 9 رخام بجوار حمام الصالون الكبير بمدينة الزهراء 2 من قاعدة عمود من الرخام – متحف روميرودي تور .
14 لوحة رخامية في تراجونا (تصوير المؤلف) .

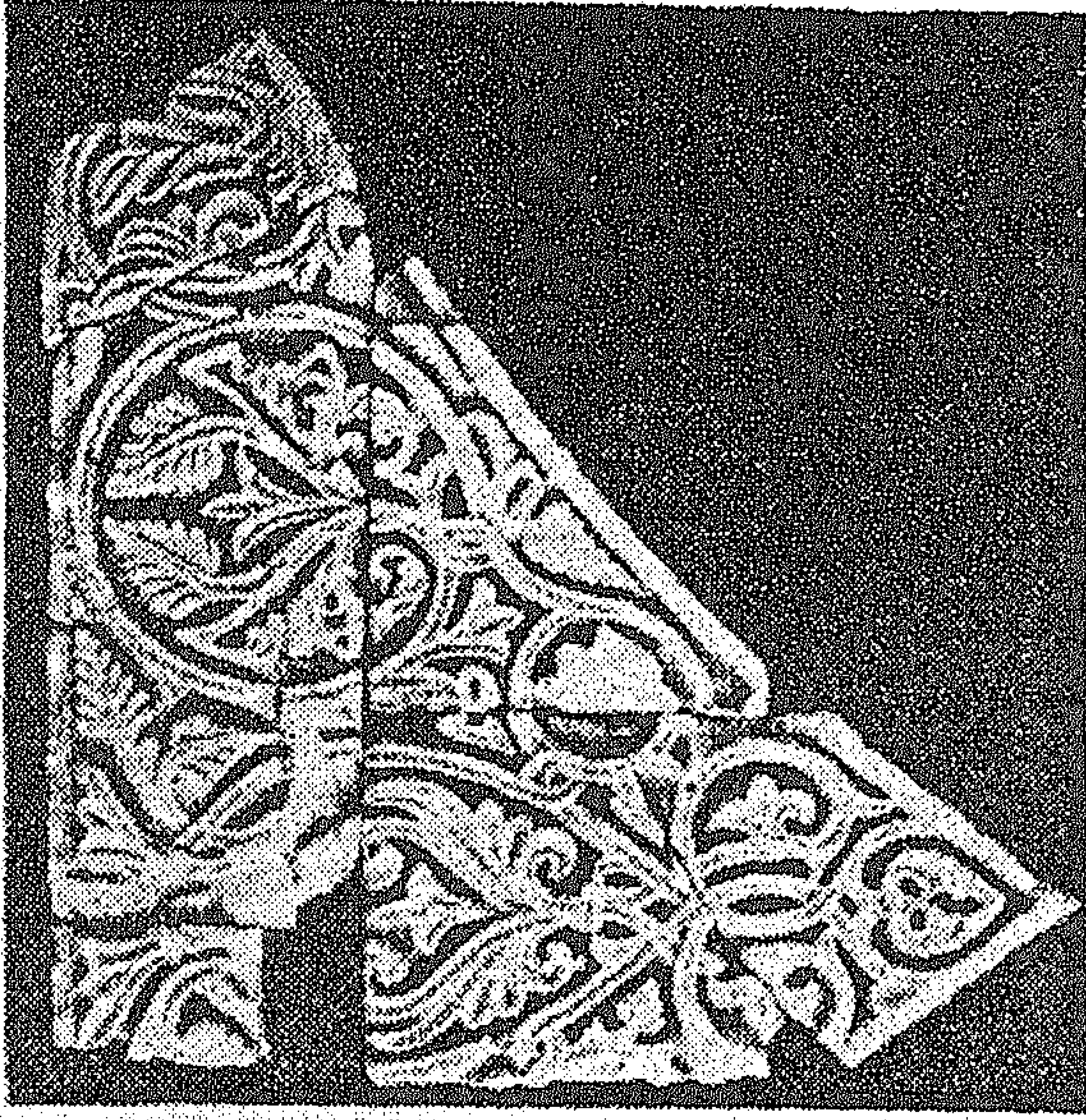


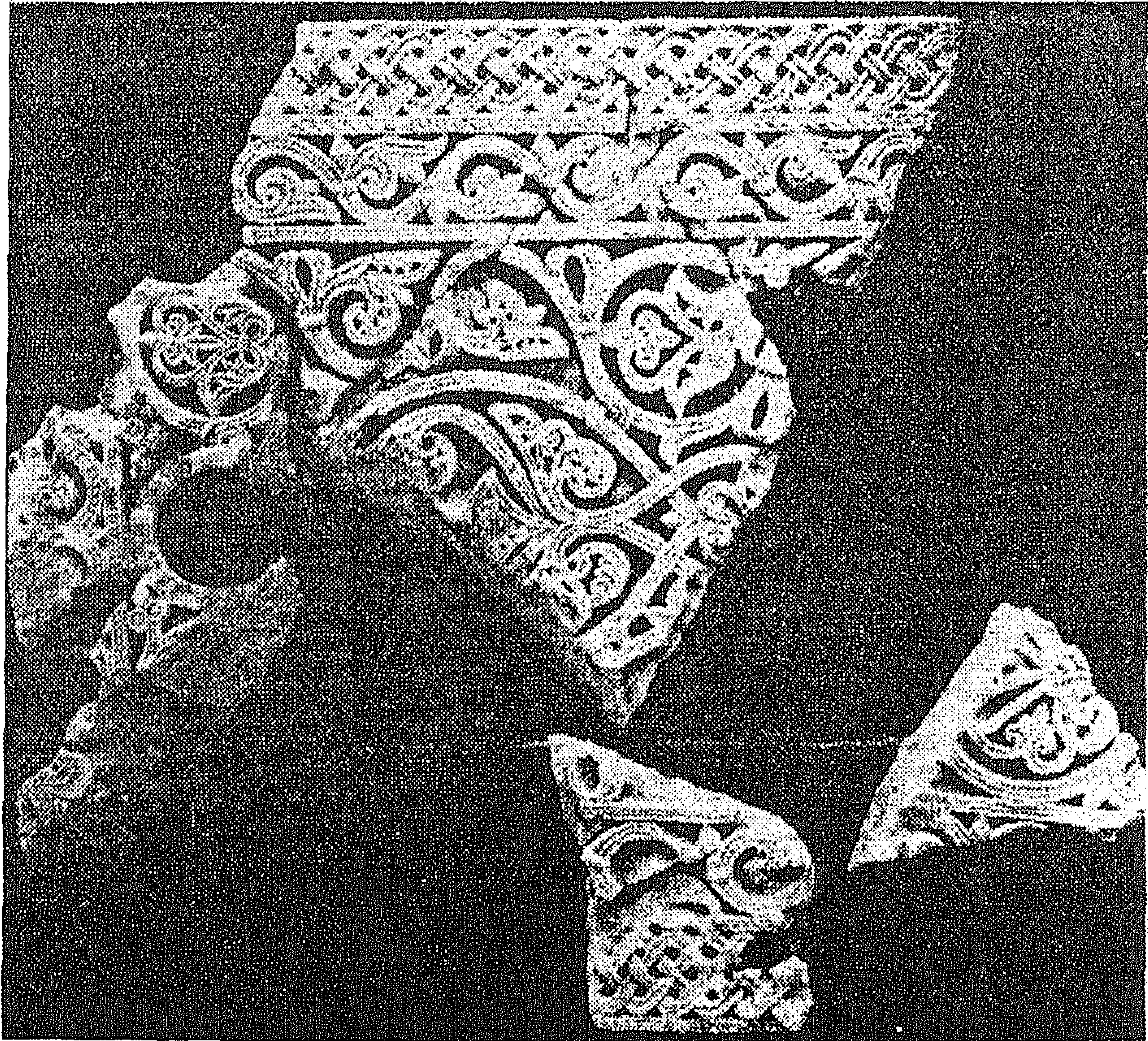


لوحة 42: a قطع حجرية من الصالون الكبير بمدينة الزهراء b زخارف جصية طليطلية في صالون السفراء - قصر أشبيلة (تصوير المؤلف).

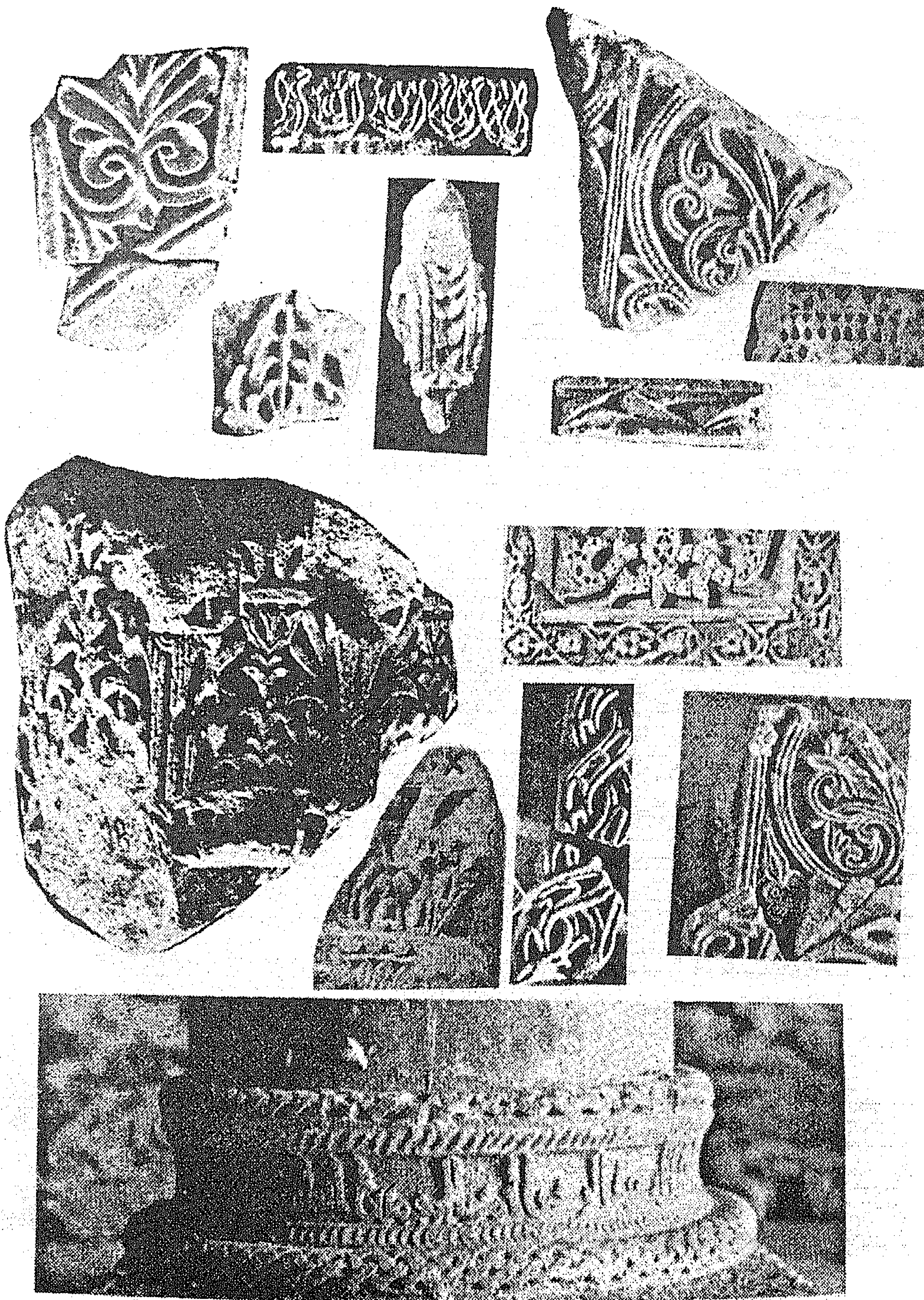


لوحة 43: مدينة الزهراء : أجزاء من تشبيكات النوافذ من الحجر الرملي في الصالون الكبير (تصوير المؤلف) .

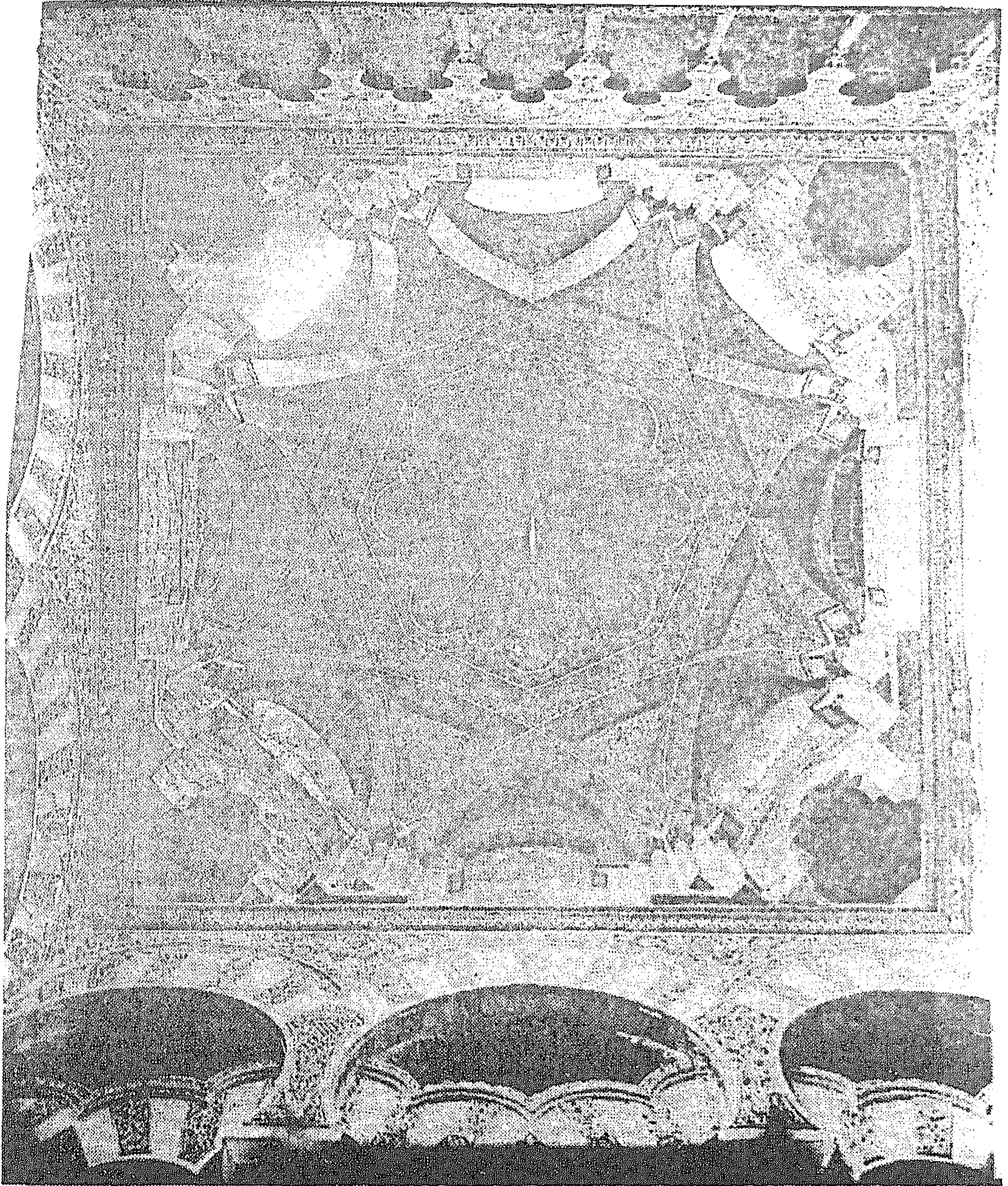




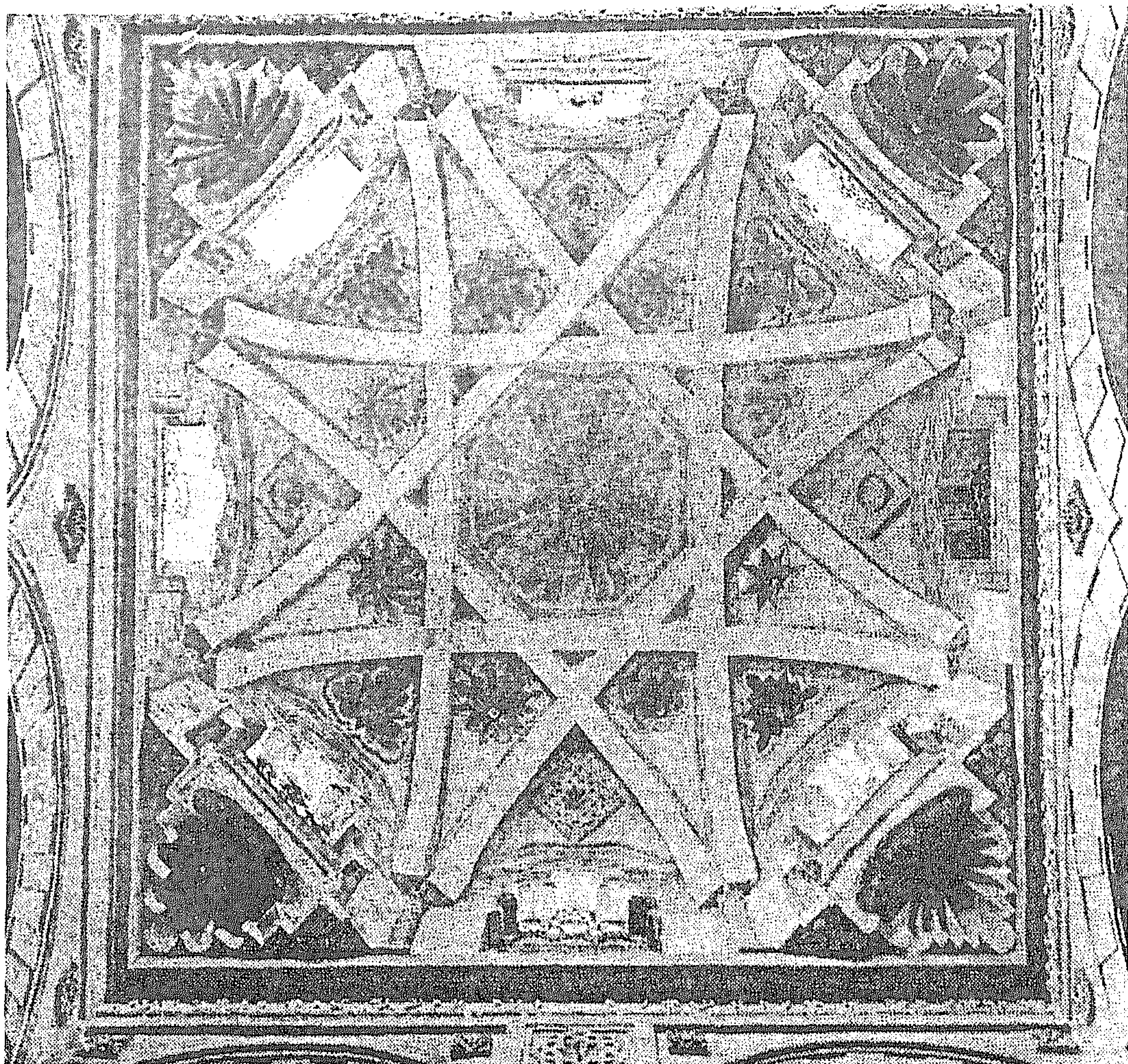
لوحة 44: مدينة الزهراء : (a) رخام عثر عليه إلى جوار الحمام الملاصق للصالون الكبير (b) ركن عقد من الحجر الرملي عثر عليه في شرفة الصالون الكبير .



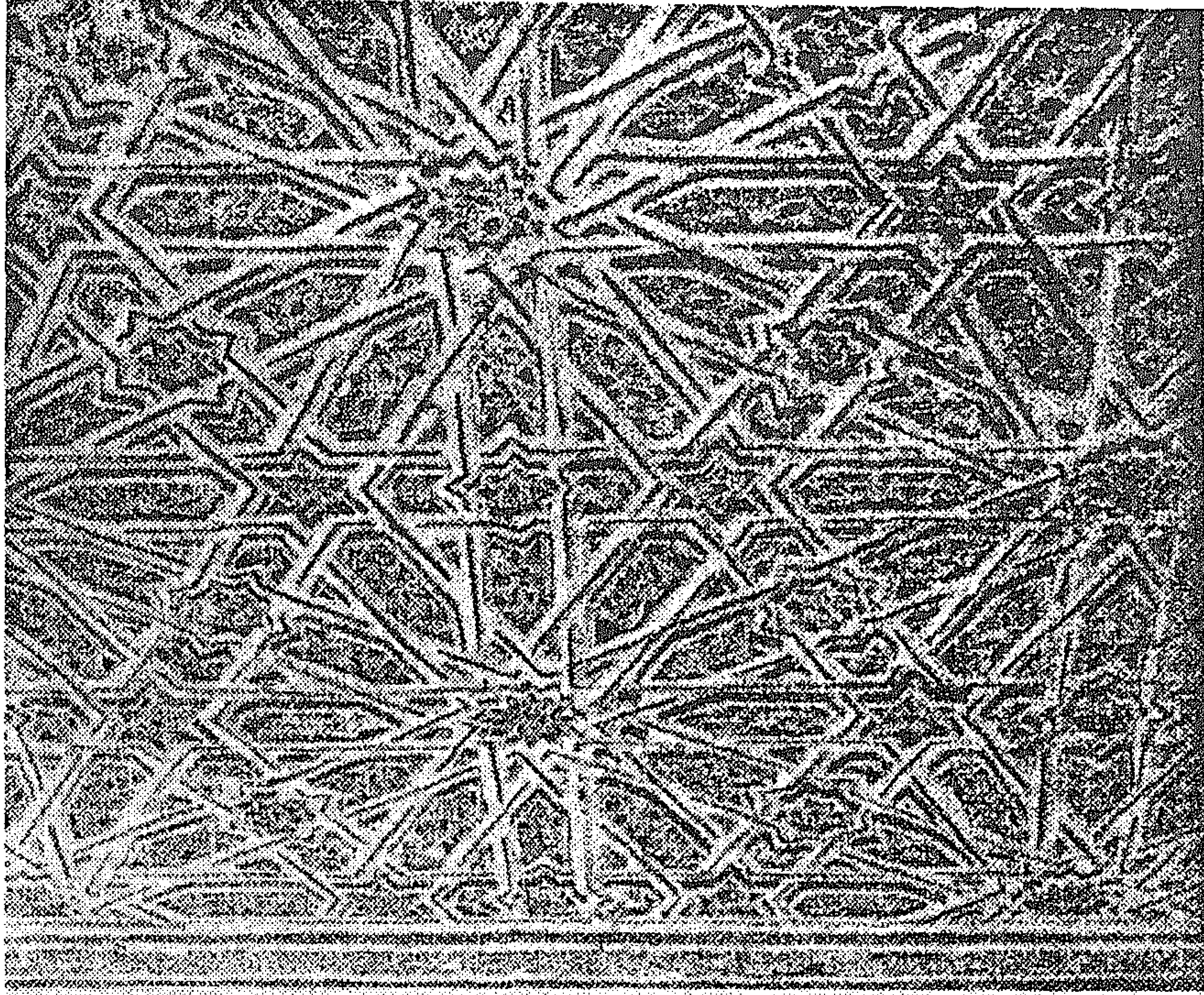
لوحة 45: مدينة الزهراء : أجزاء من رخام وحجر رملي في الصالون الكبير . أما القطعة الموضوع عليها X فهي من كلونيا (تصوير المؤلف) .

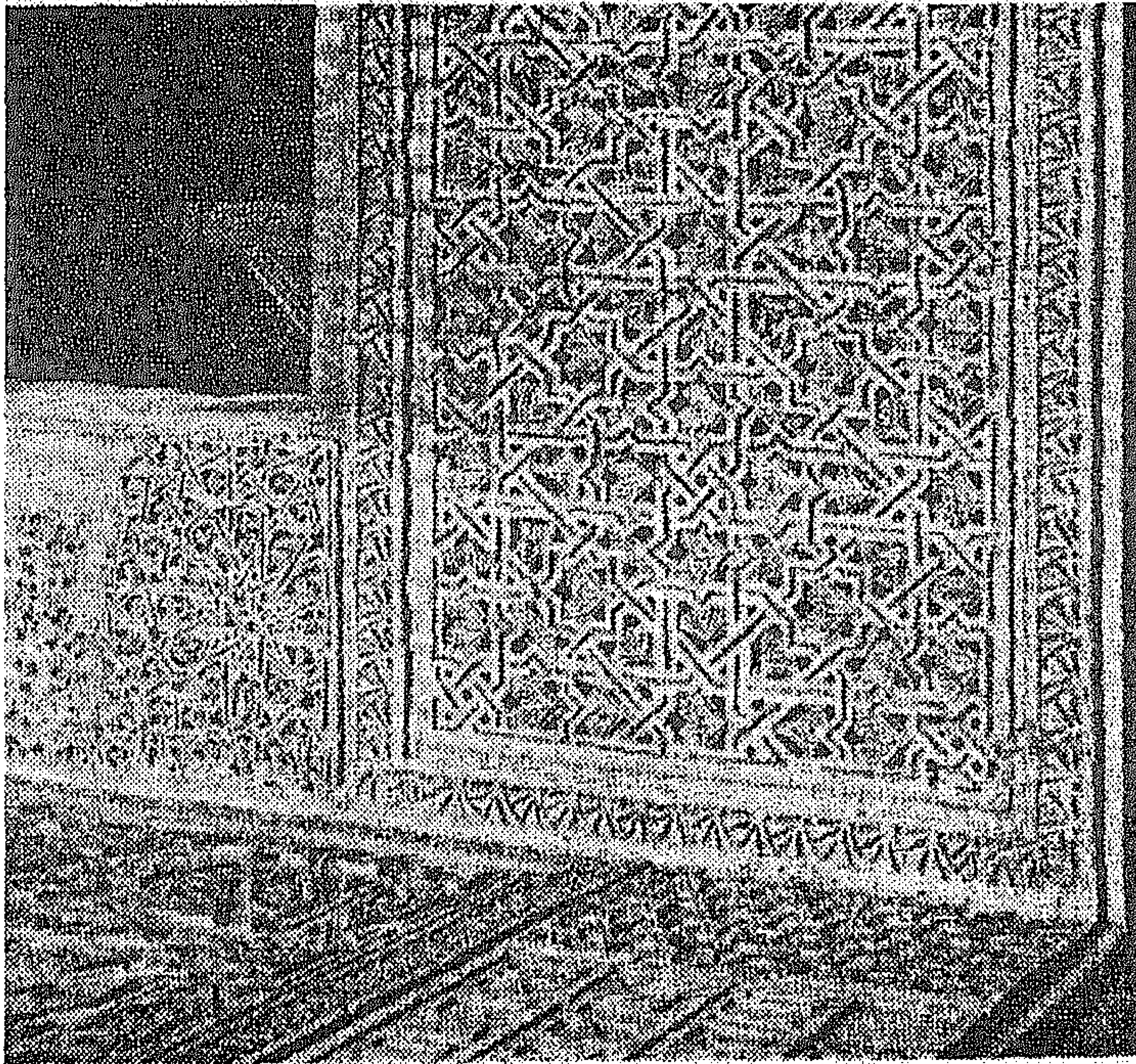


لوحة 46: قرطبة : المسجد الجامع القبة الكائنة أمام المحراب (تصوير ماس) .

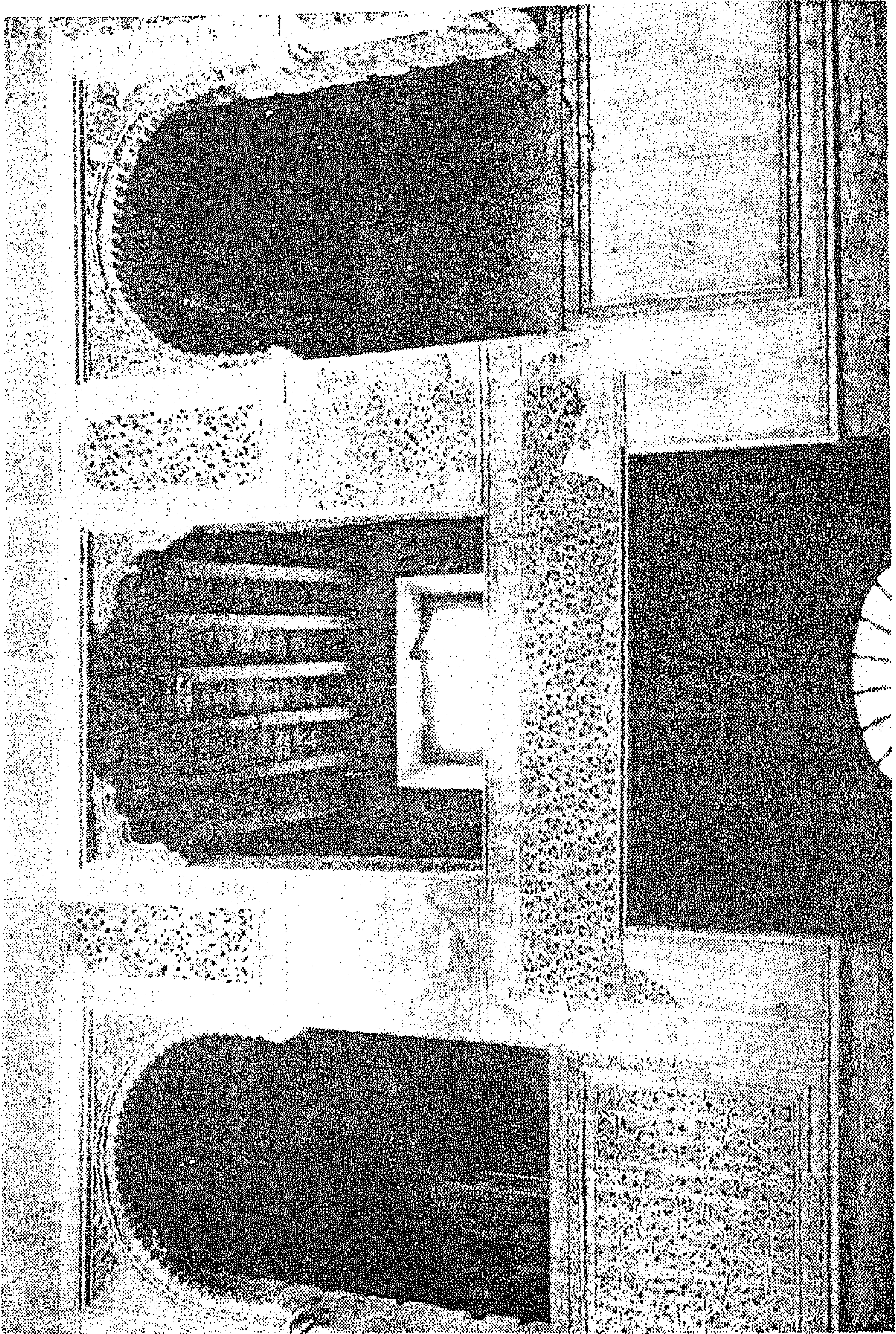


لوحة 47: قرطبة المسجد الجامع القبة الكائنة في أحد جوانب المقصورة (تصوير ماس).

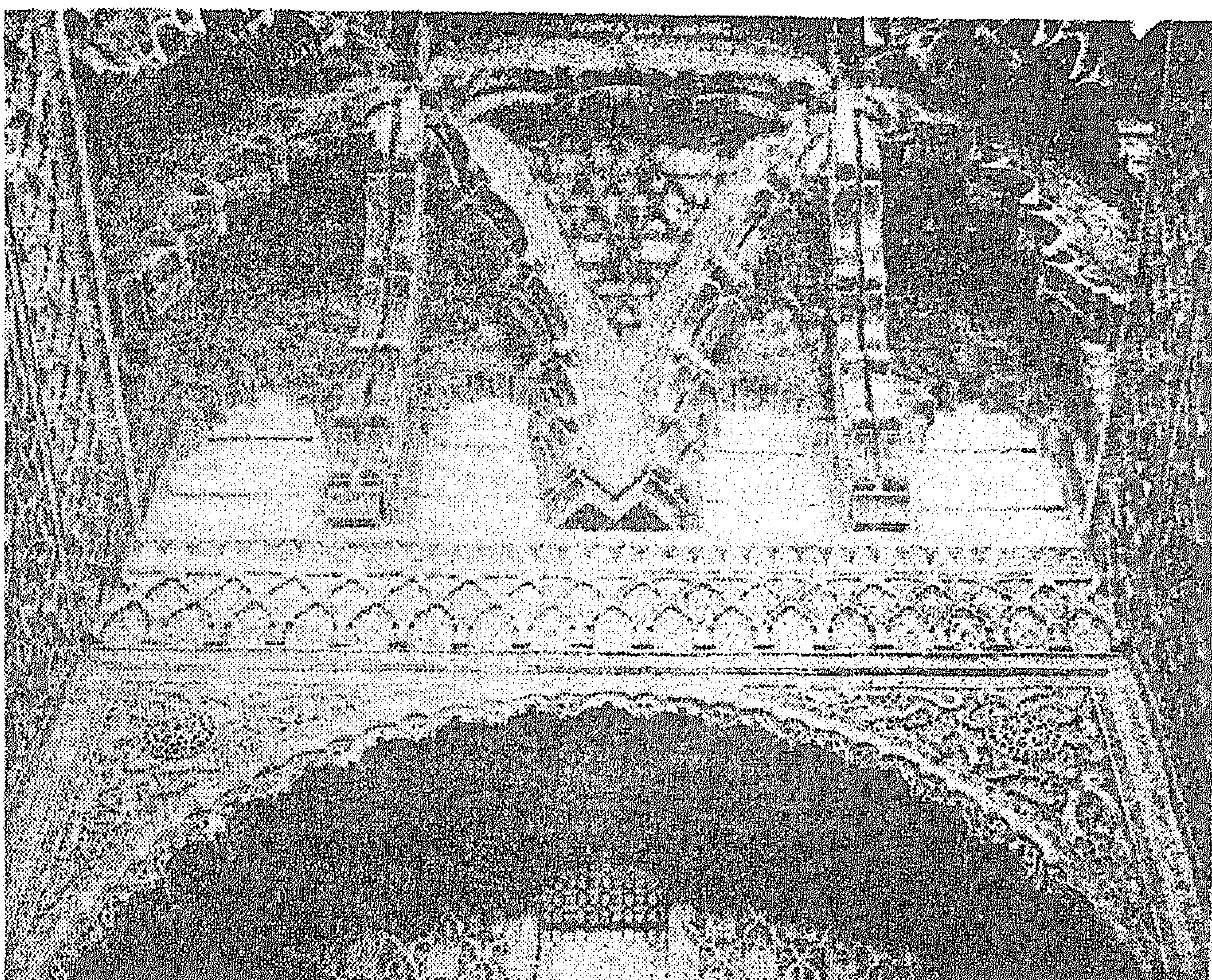


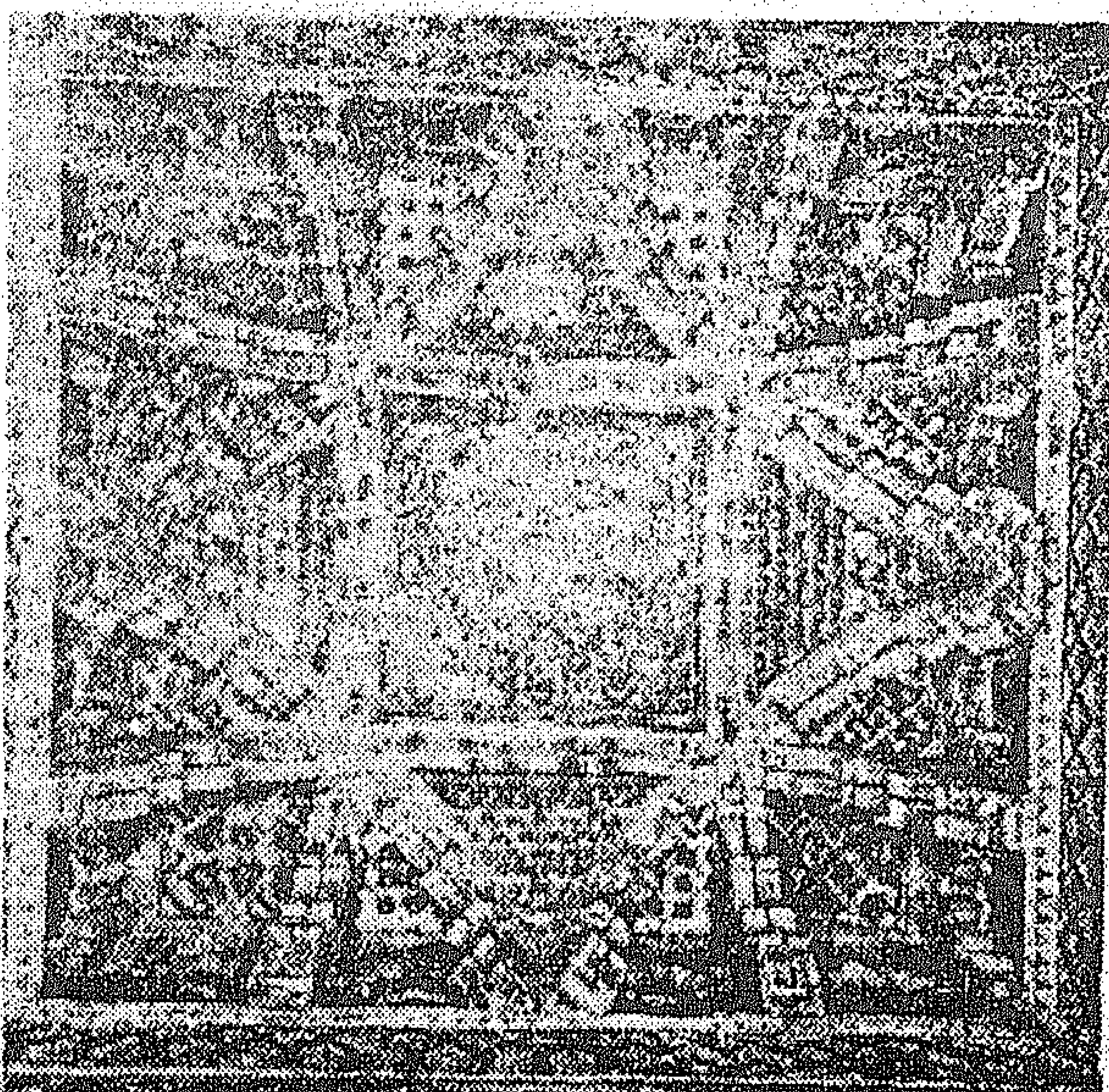


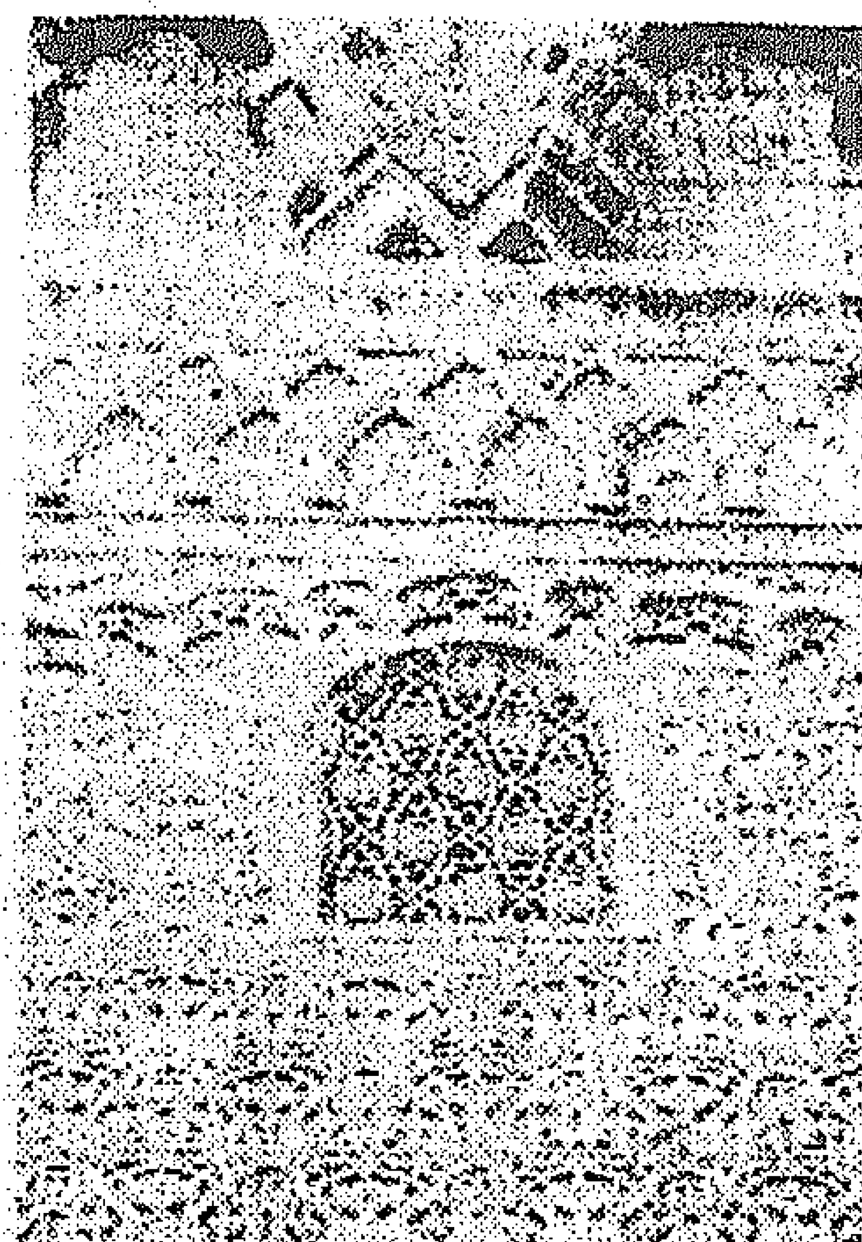
لوحة 48: قرطبة . المعبد اليهودي (a) زخارف جصية من واجهة المنصة (b) زخارف جصية في الواجهة (تصوير المؤلف) .



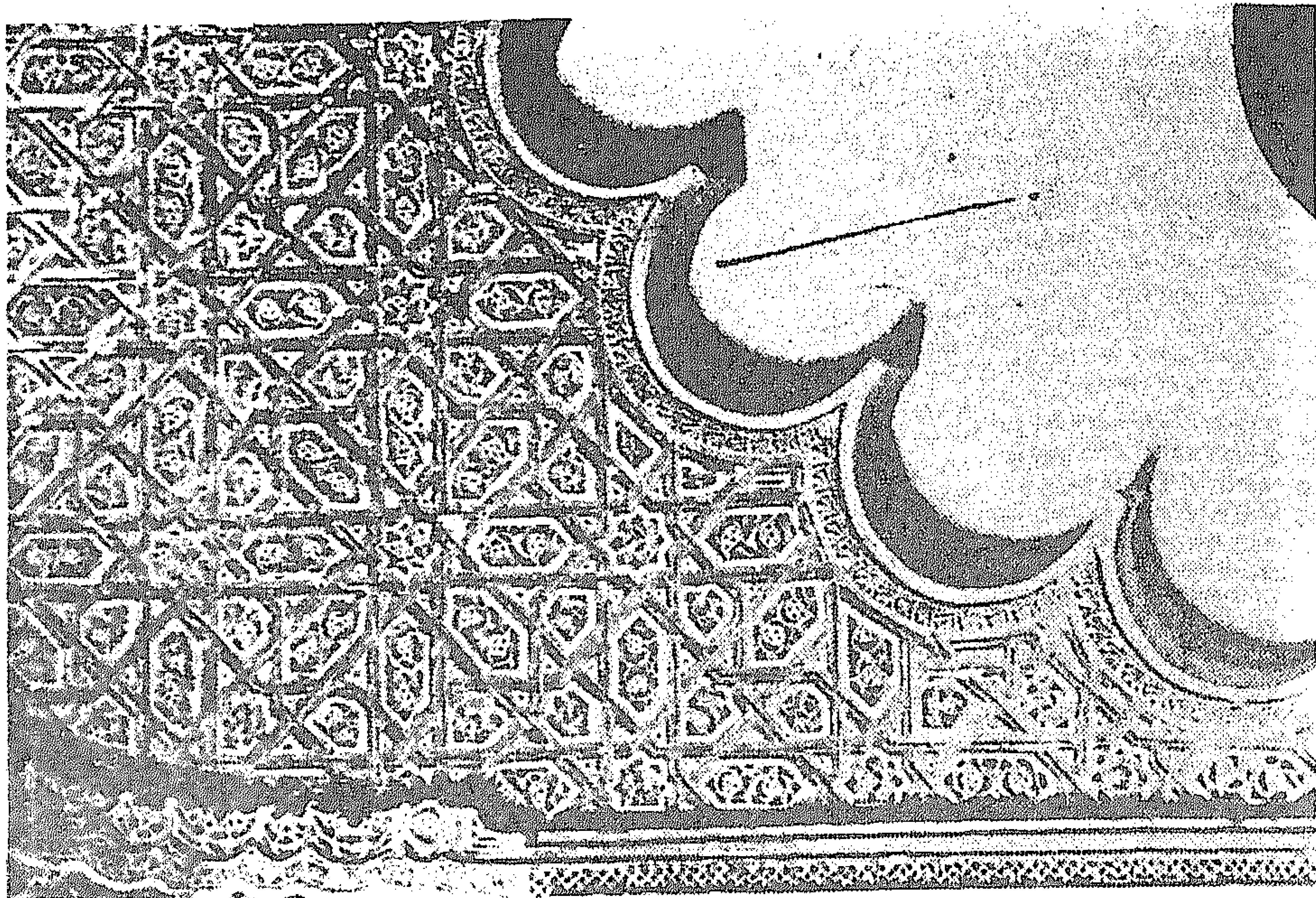
لوحة 49 : قرطبة : المعبد اليهودي ، الواجهة الداخلية للمنصة (تصوير المؤلف) .

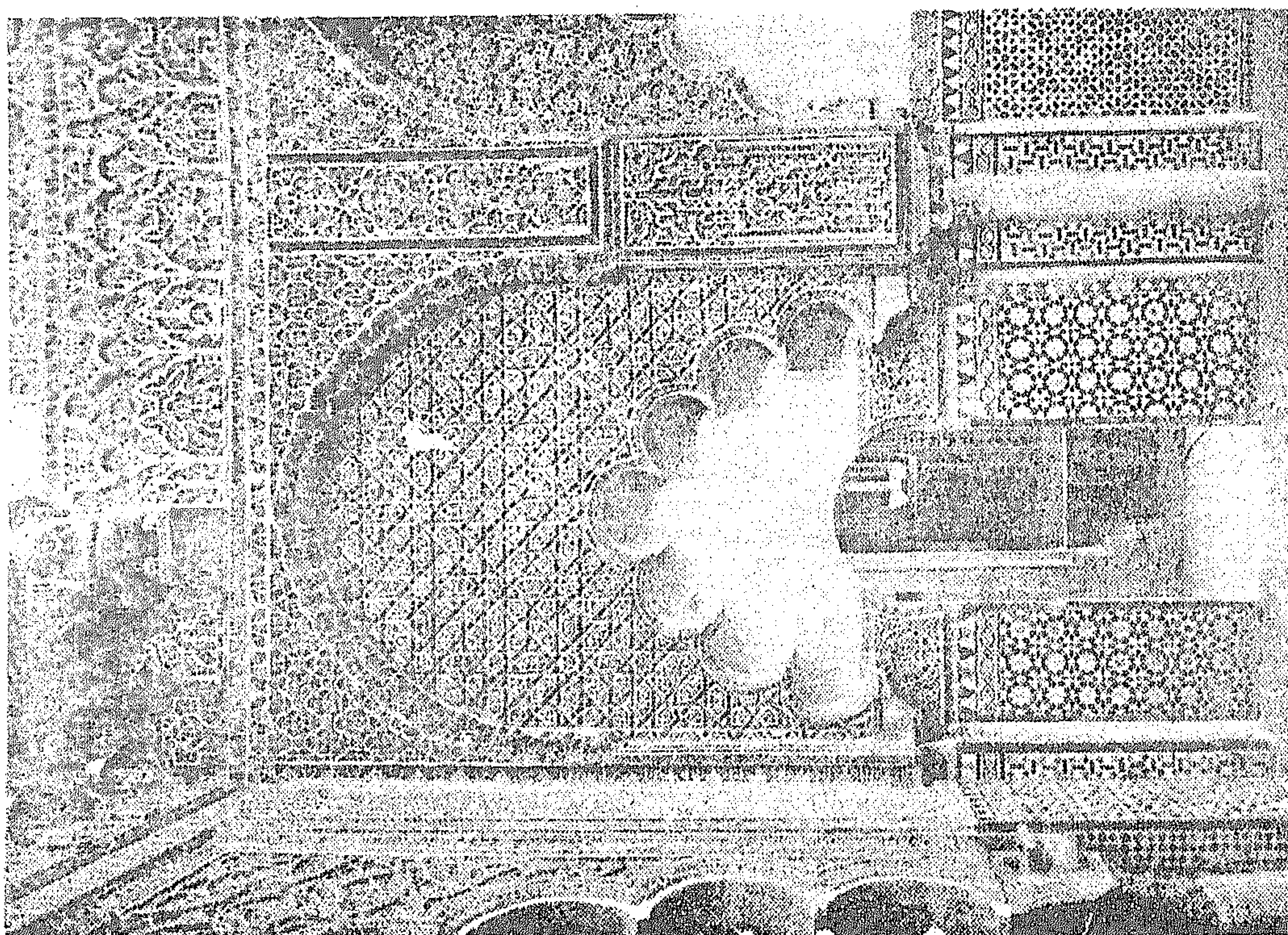




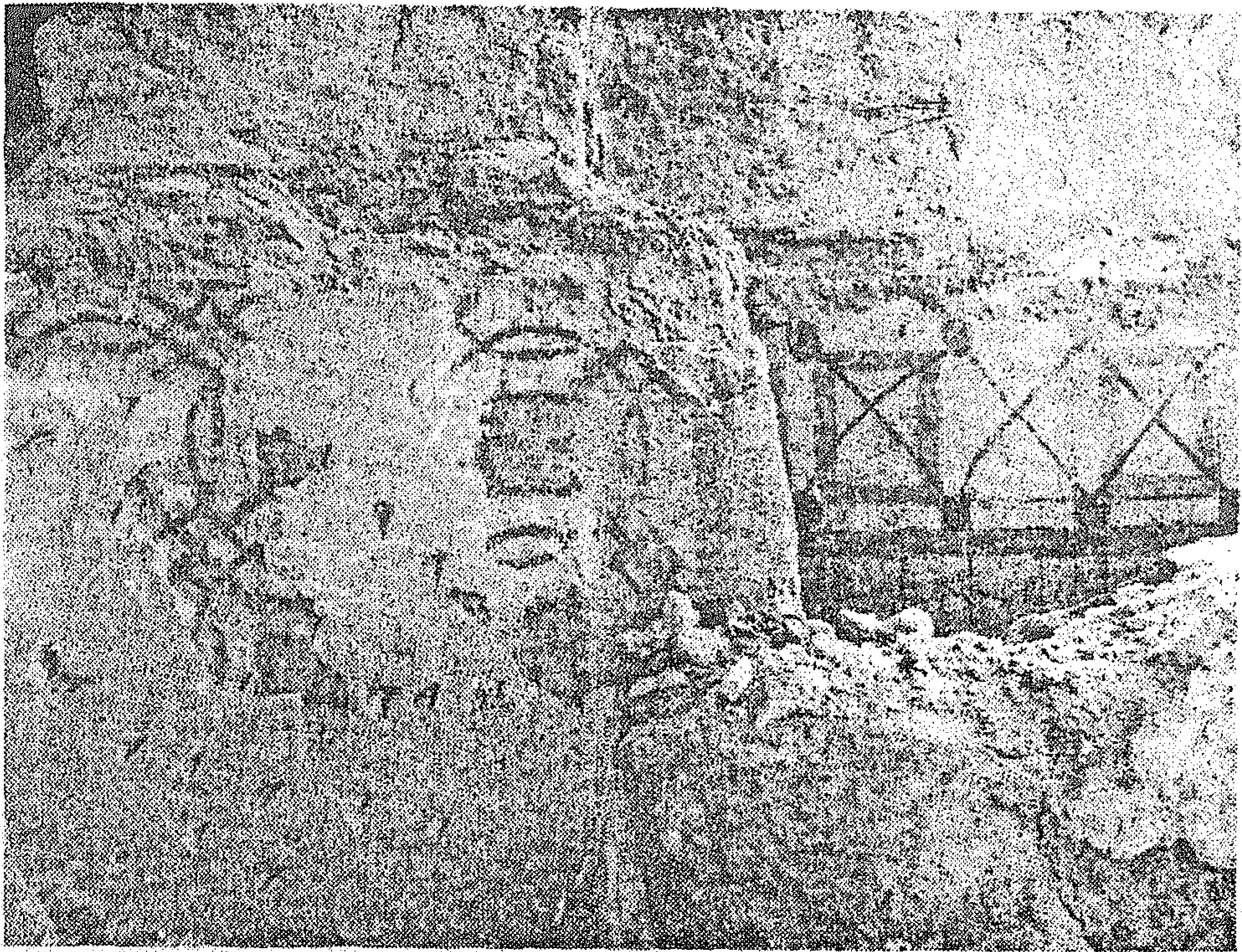


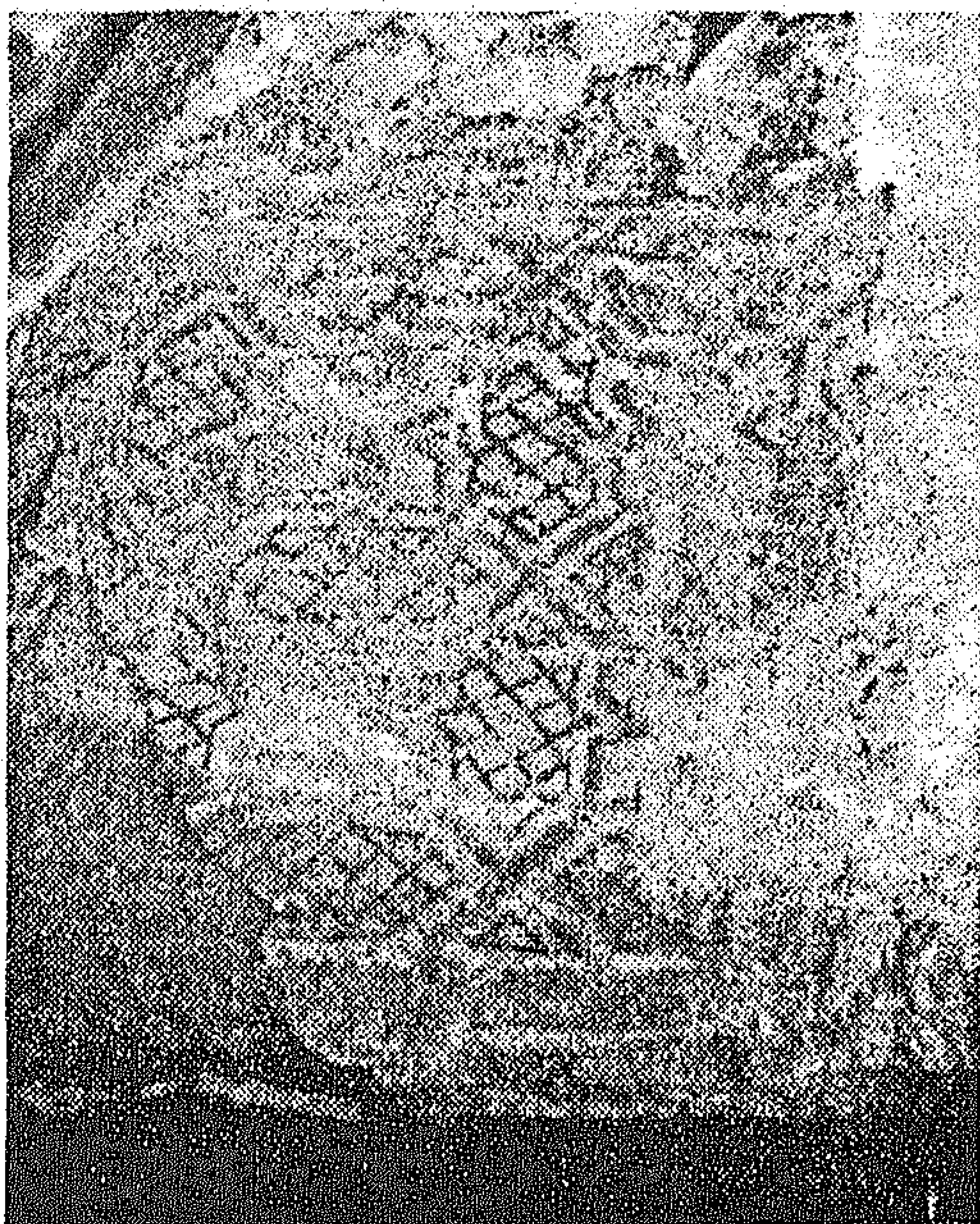
لوحة 50: قرطبة المصلي الملكي c. real في المسجد الكاتدرائية : السقف ومشربية لنافذة مسدودة (تصوير المؤلف) .

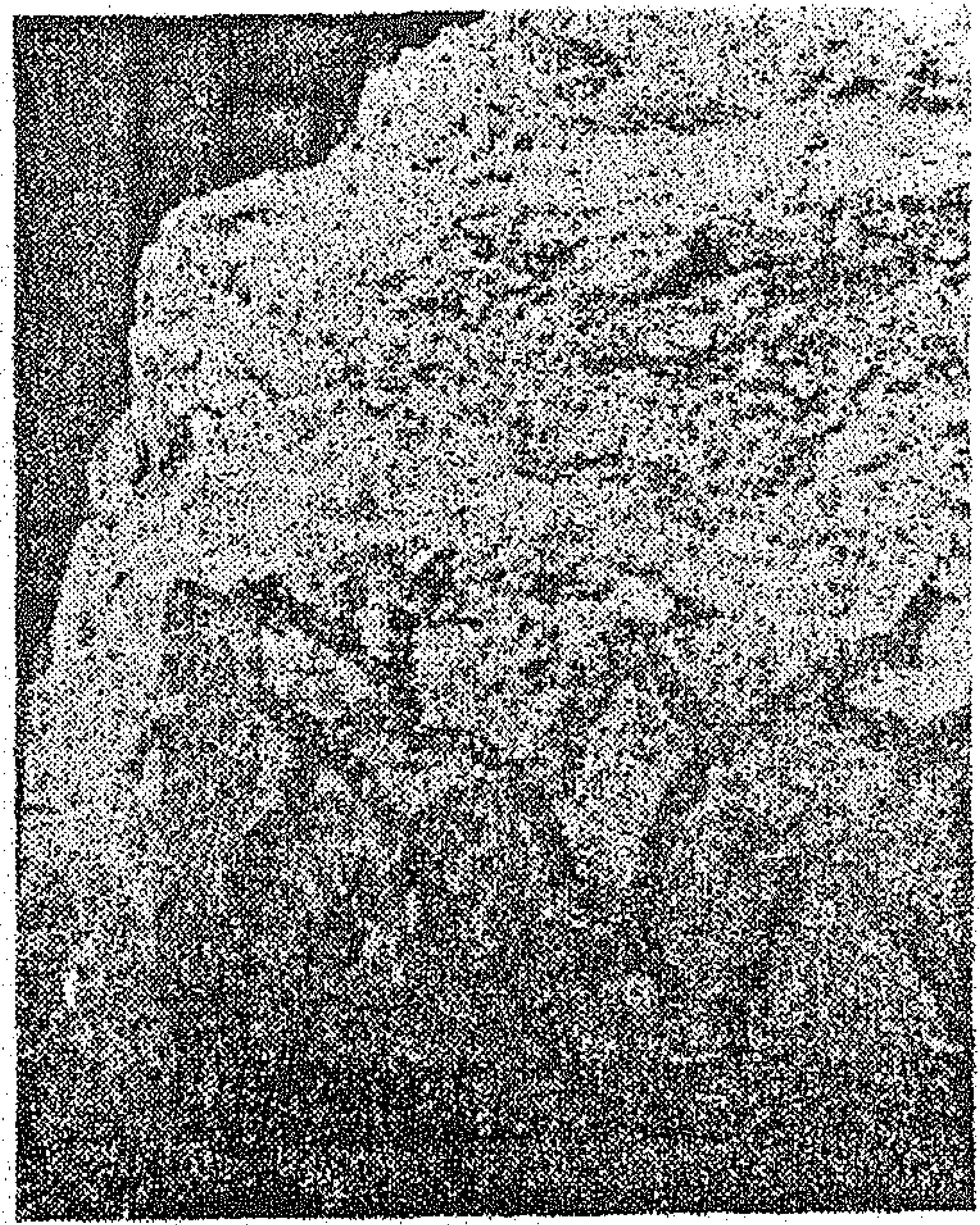




لوحة 51 : قرطبة : المصلى الملكي بالمسجد الكاتدرائية : زخارف جصية ووزرات مكسوة .

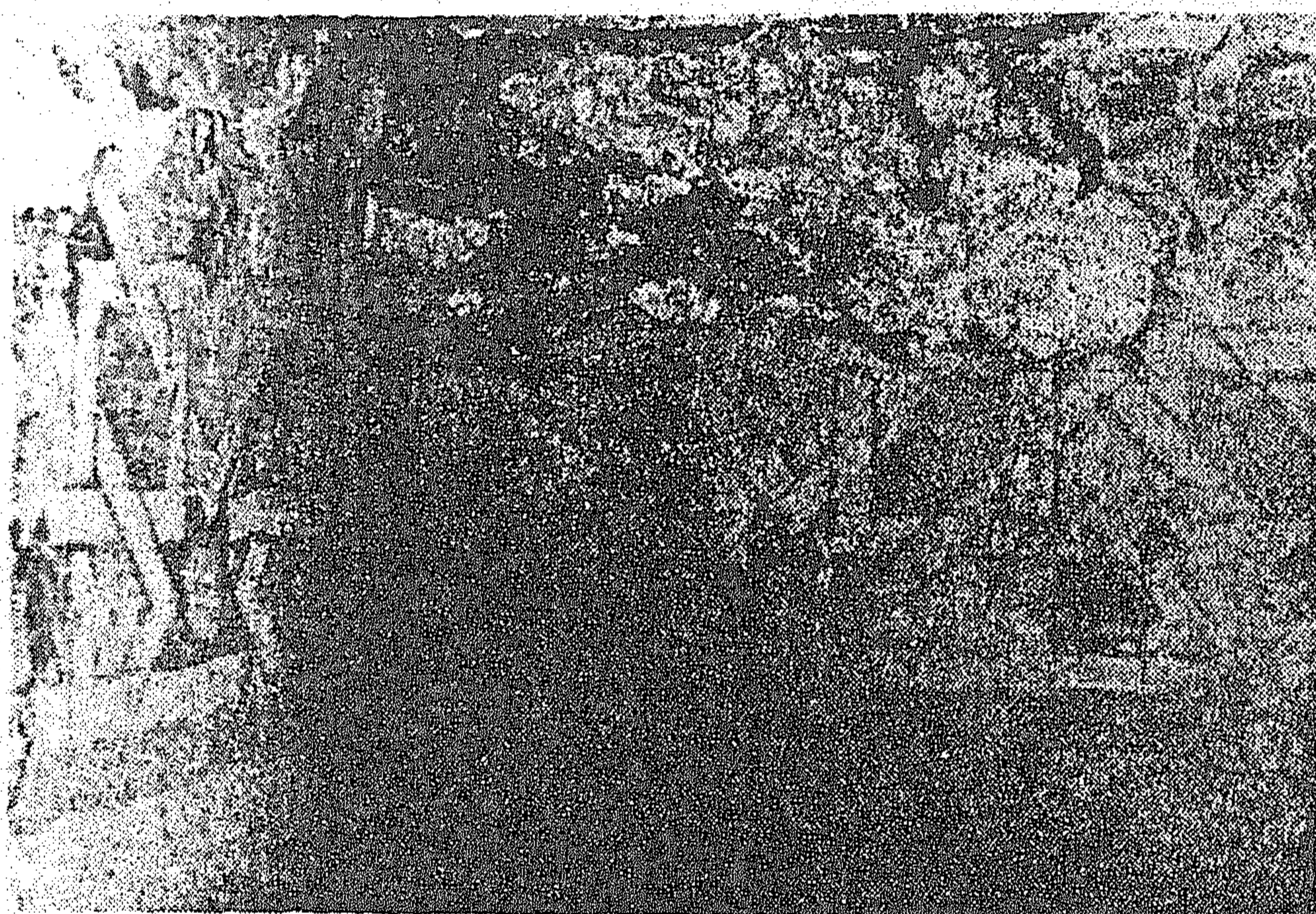


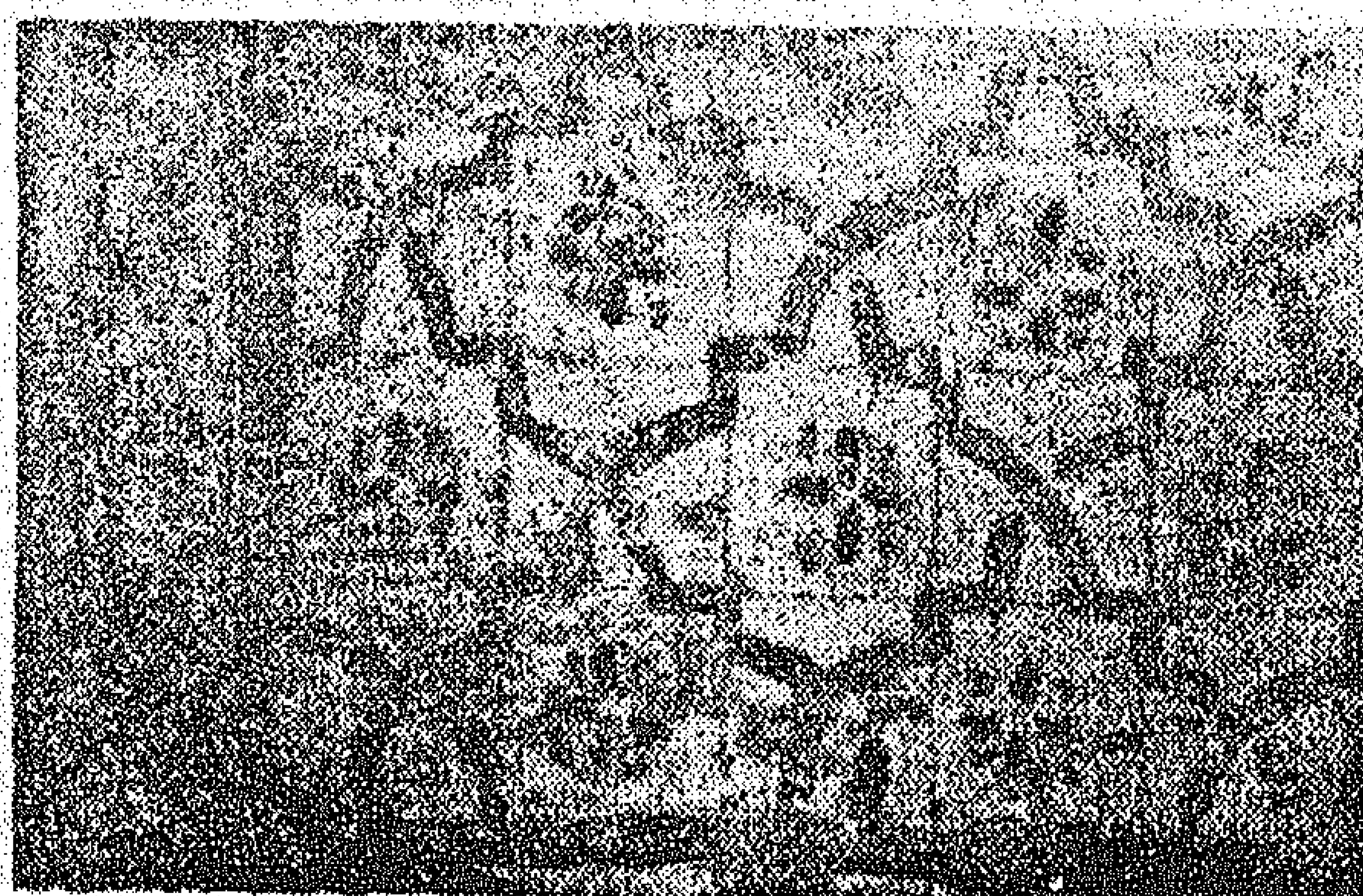




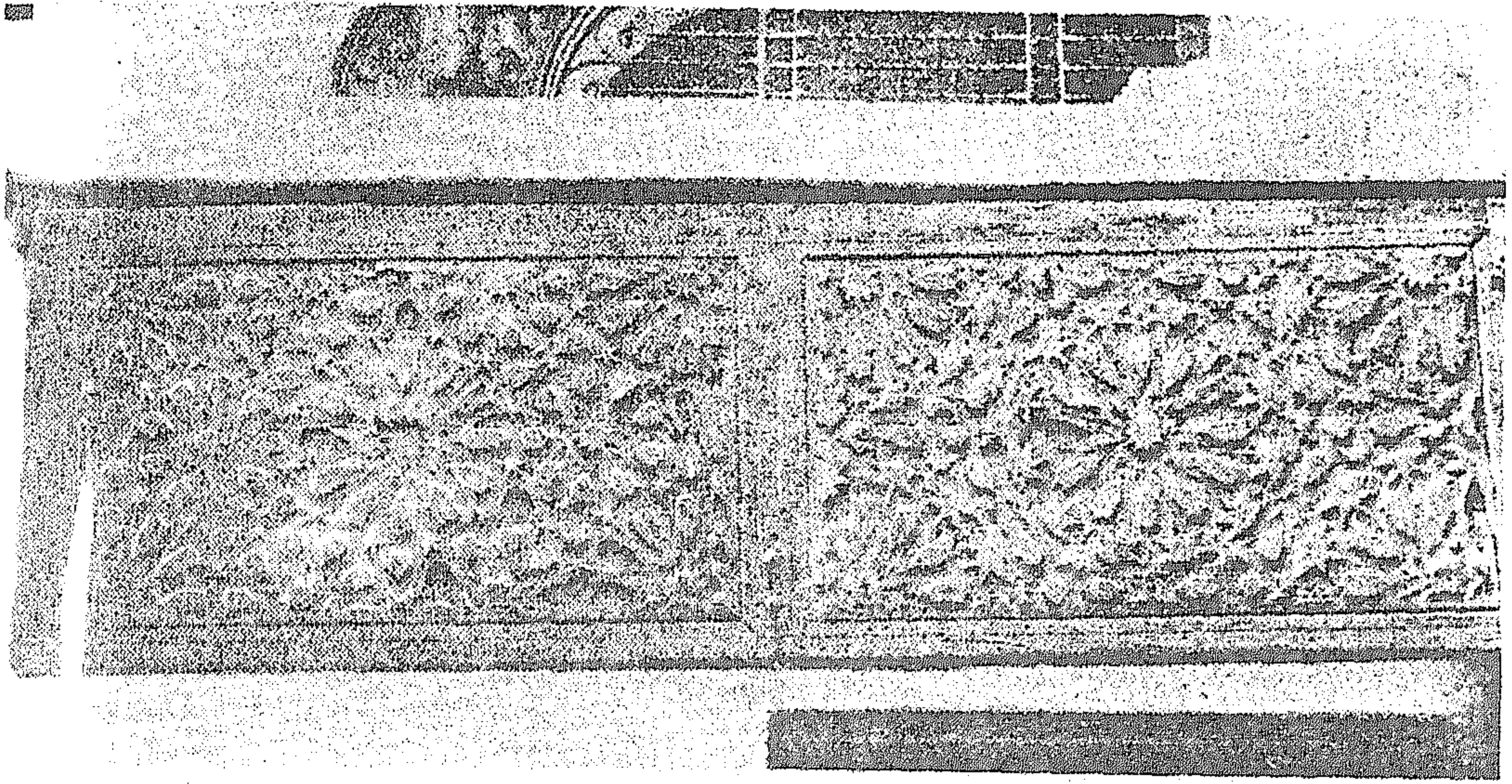
لوحة 52: قرطبة دير سانتا كلارا . رسوم مدجنة عبارة عن وزرات في الكنيسة (تصوير المؤلف) .

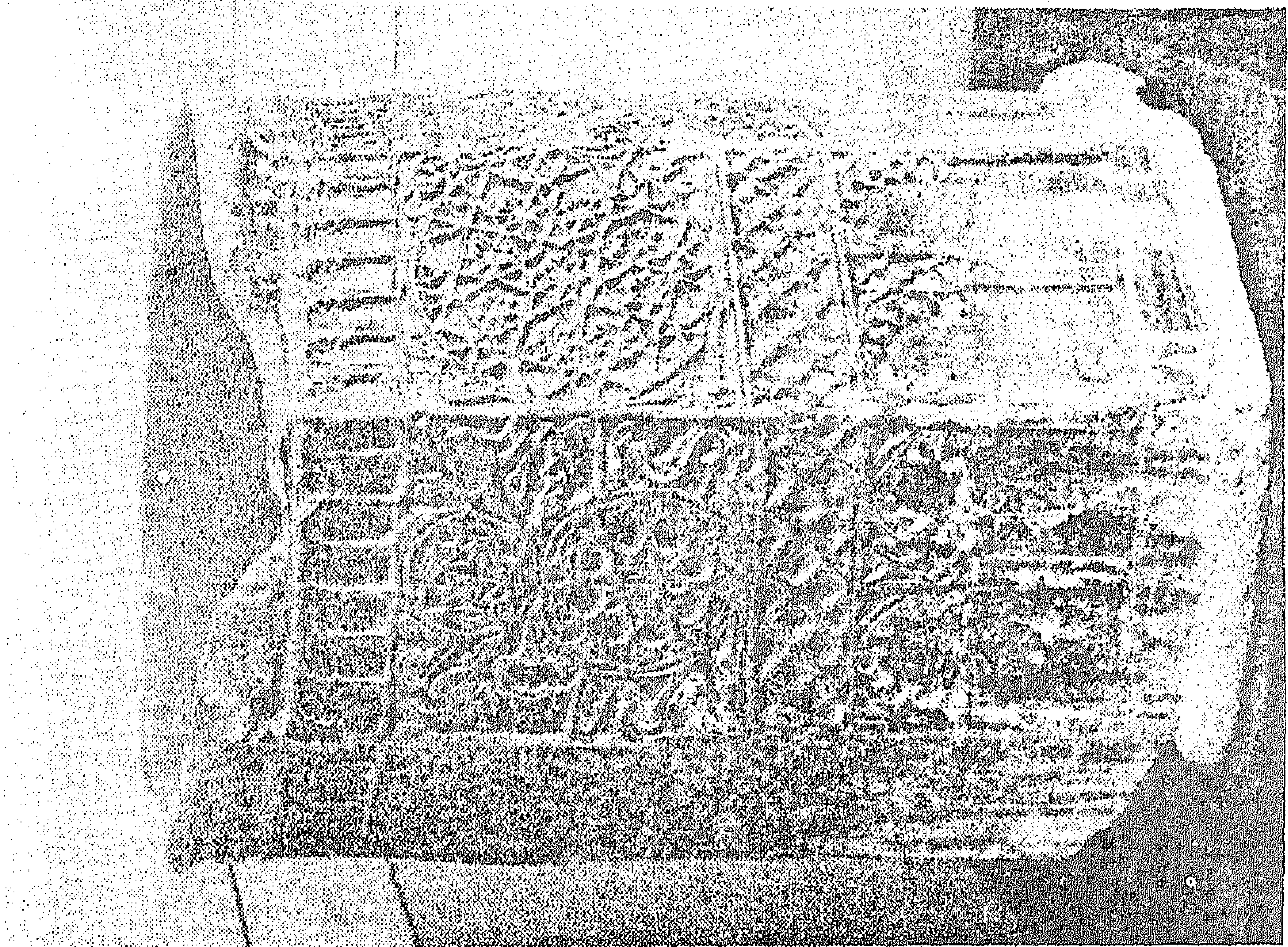






لوحة 53: قرطبة دير سانتا كلارا . رسوم مدجنة عبارة عن وزرات في الكنيسة (تصوير المؤلف) .

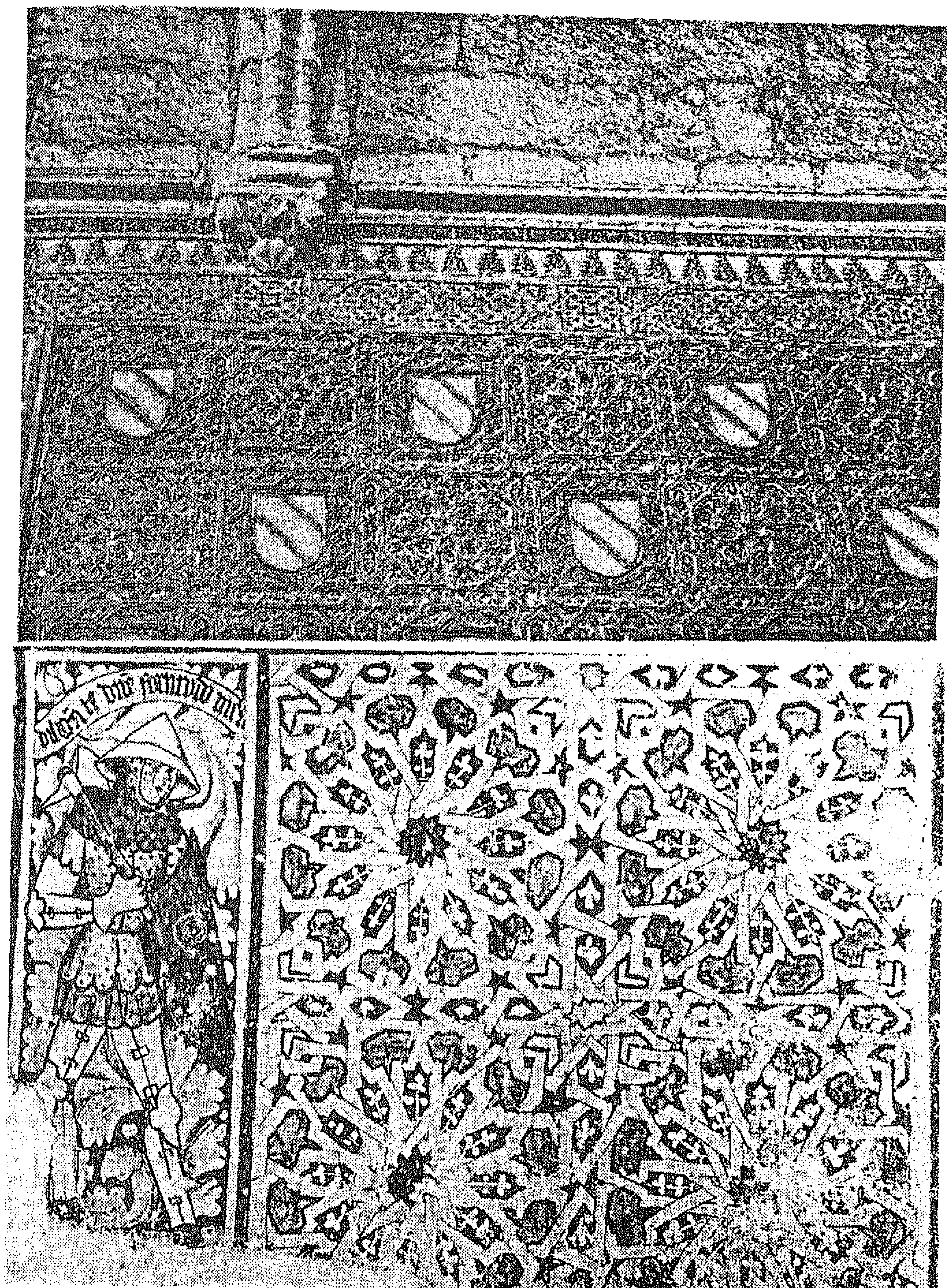




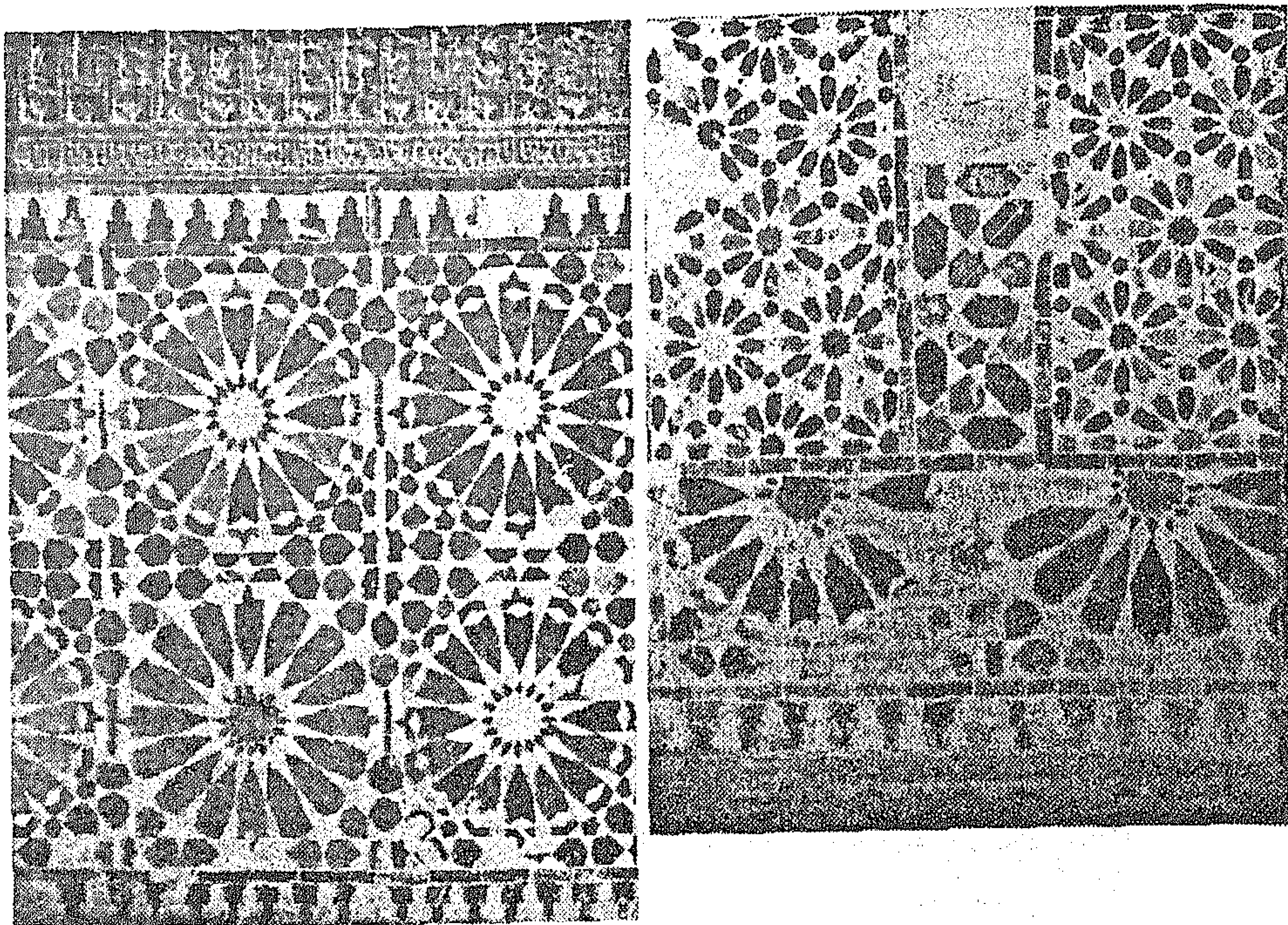
لوحة 54 : قرطبة (a) فوهة بئر عليها زخارف « استمبا » متحف الآثار الإقليمي (b) بوابة دير الكابوتشينوس (تصوير ماس) .

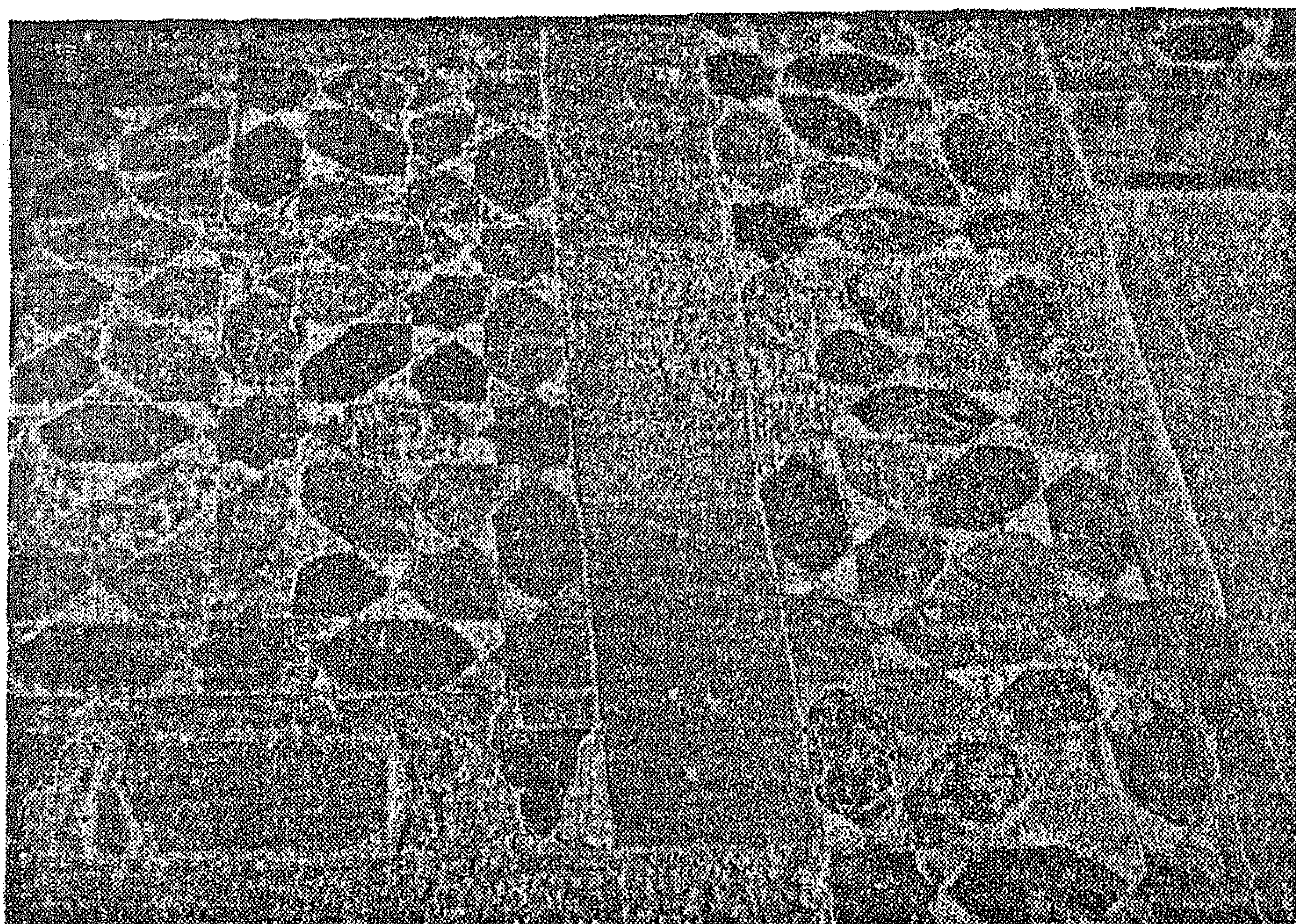


لوحة 55: قرطبة : رسم مدجن في وزرة في القصر المسيحي (تصوير المؤلف).

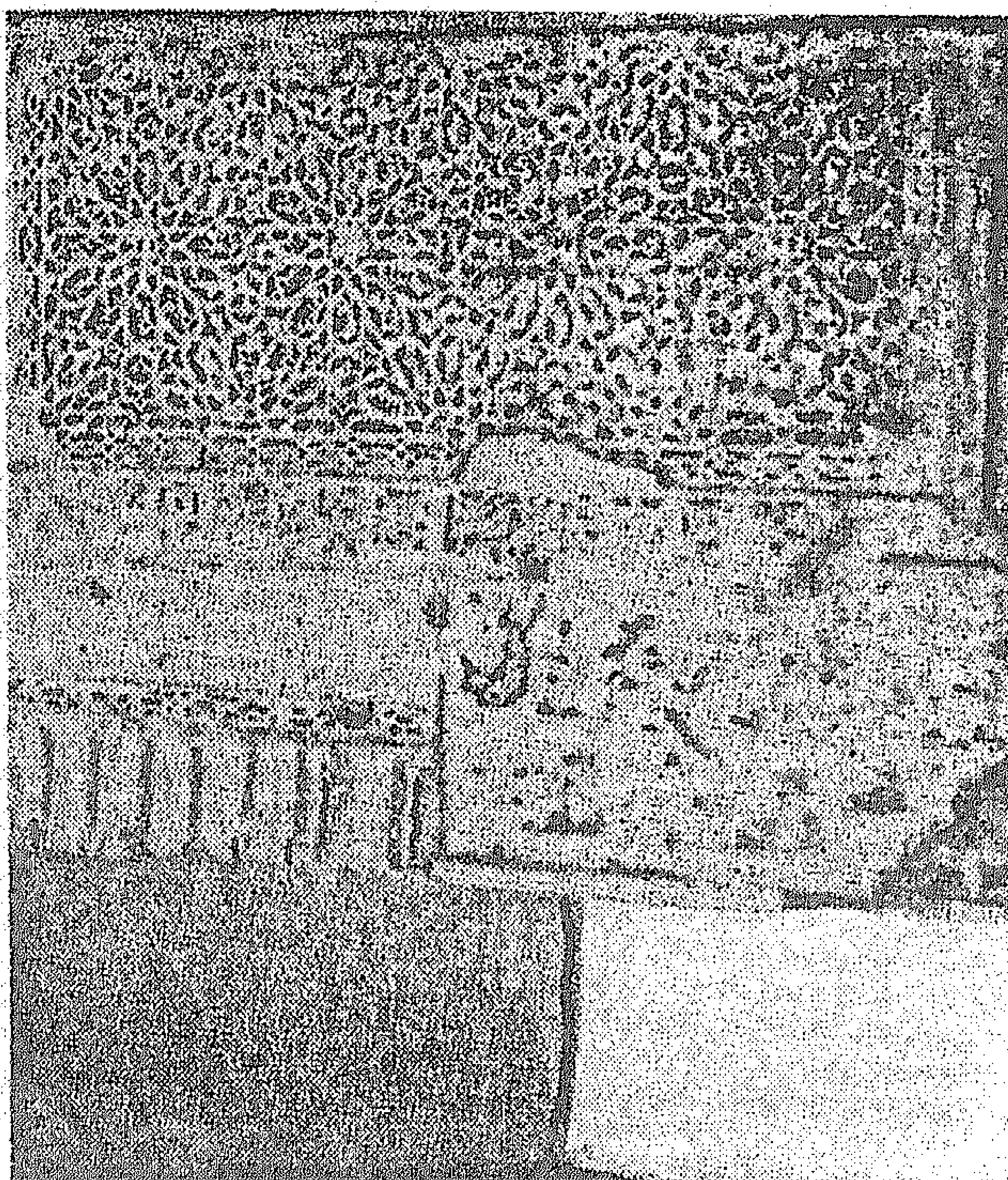


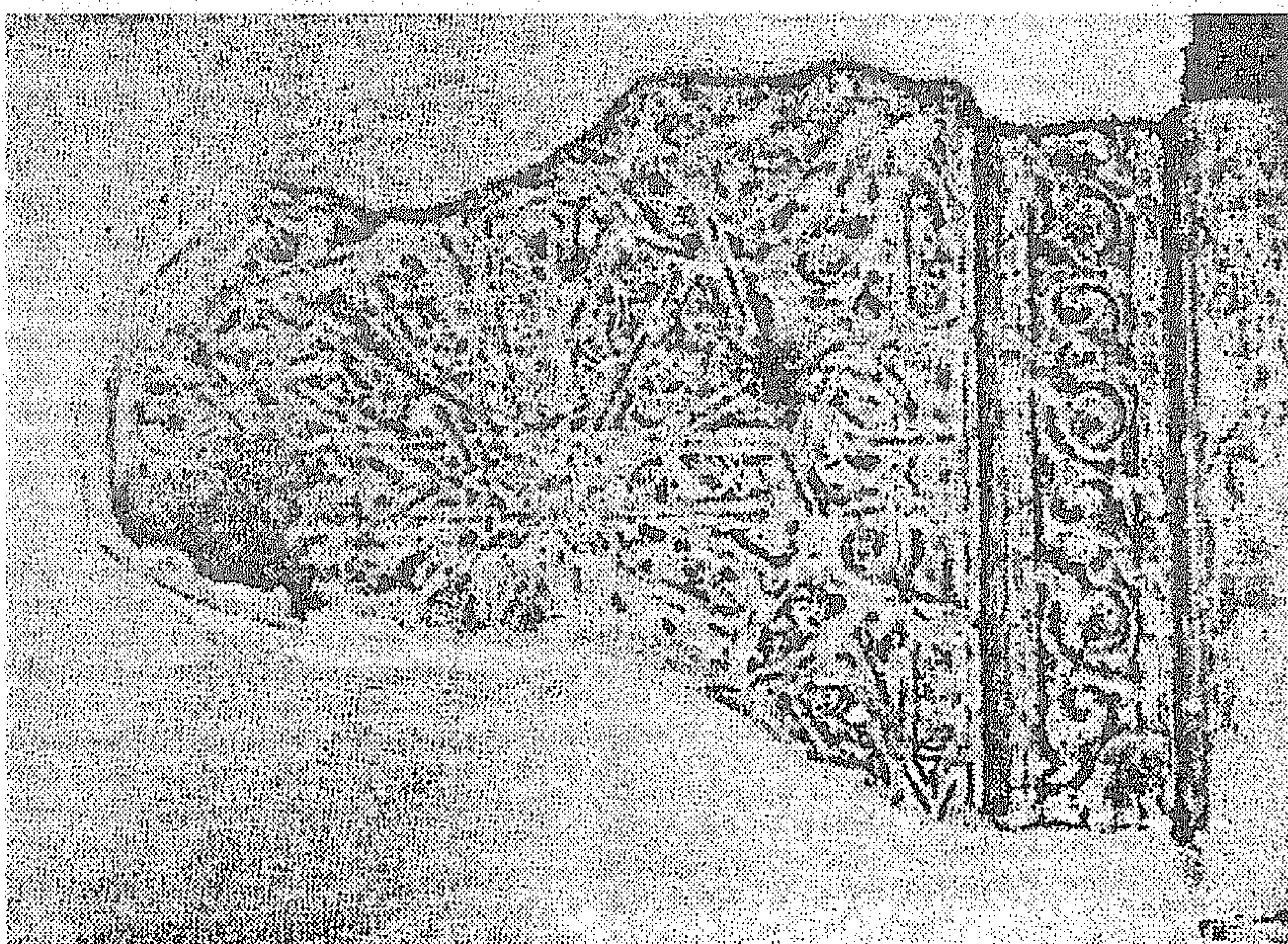
لوحة 56: قرطبة : زخارف جصية في مصلي سان بارتولميه . (b) وزرة مرسومة في المتحف الإقليمي (تصوير المؤلف) .



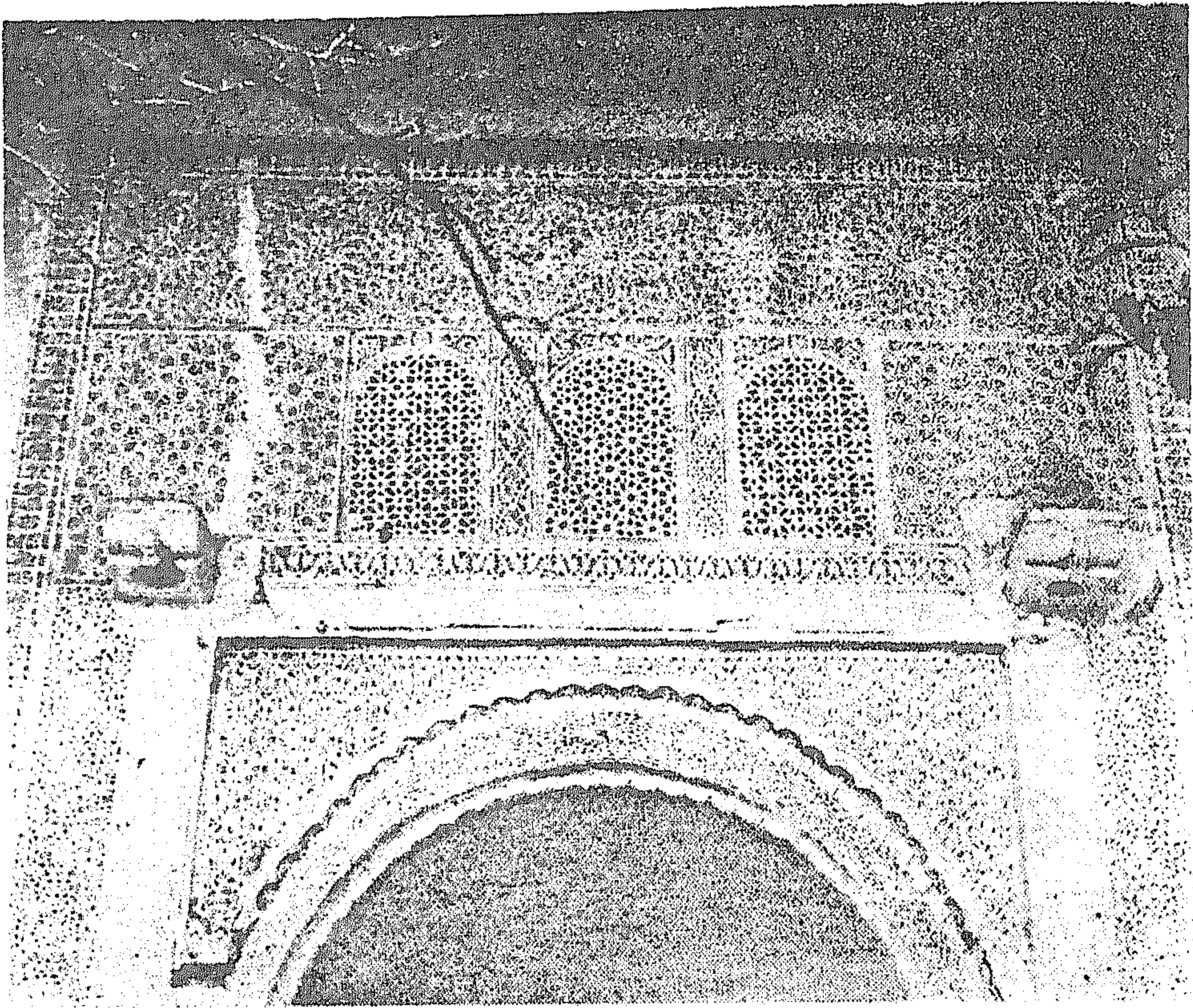


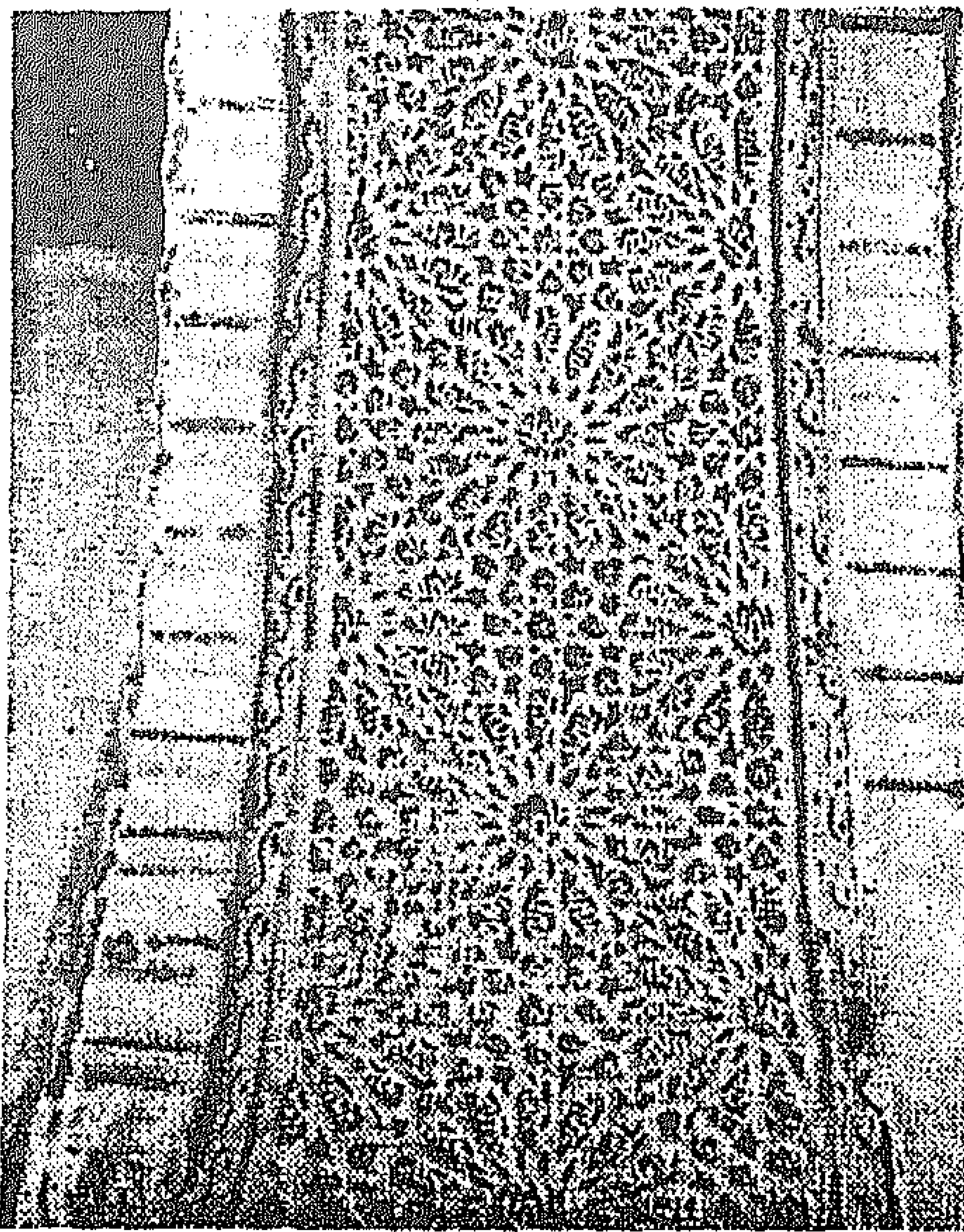
لوحة 57: قرطبة : مصلي سان بارتولوميه – وزرات وأرضيات من السيراميك (تصوير المؤلف).

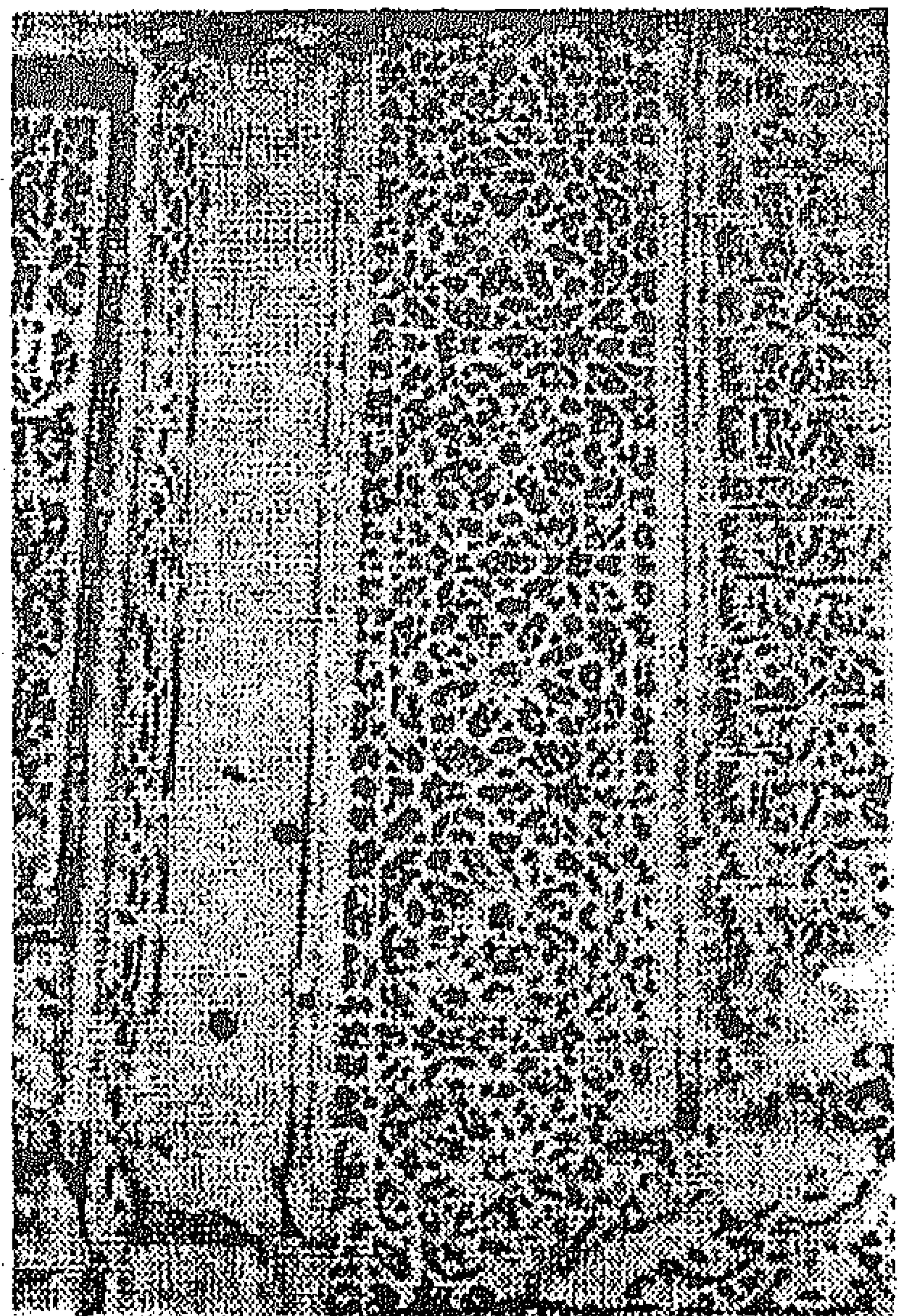




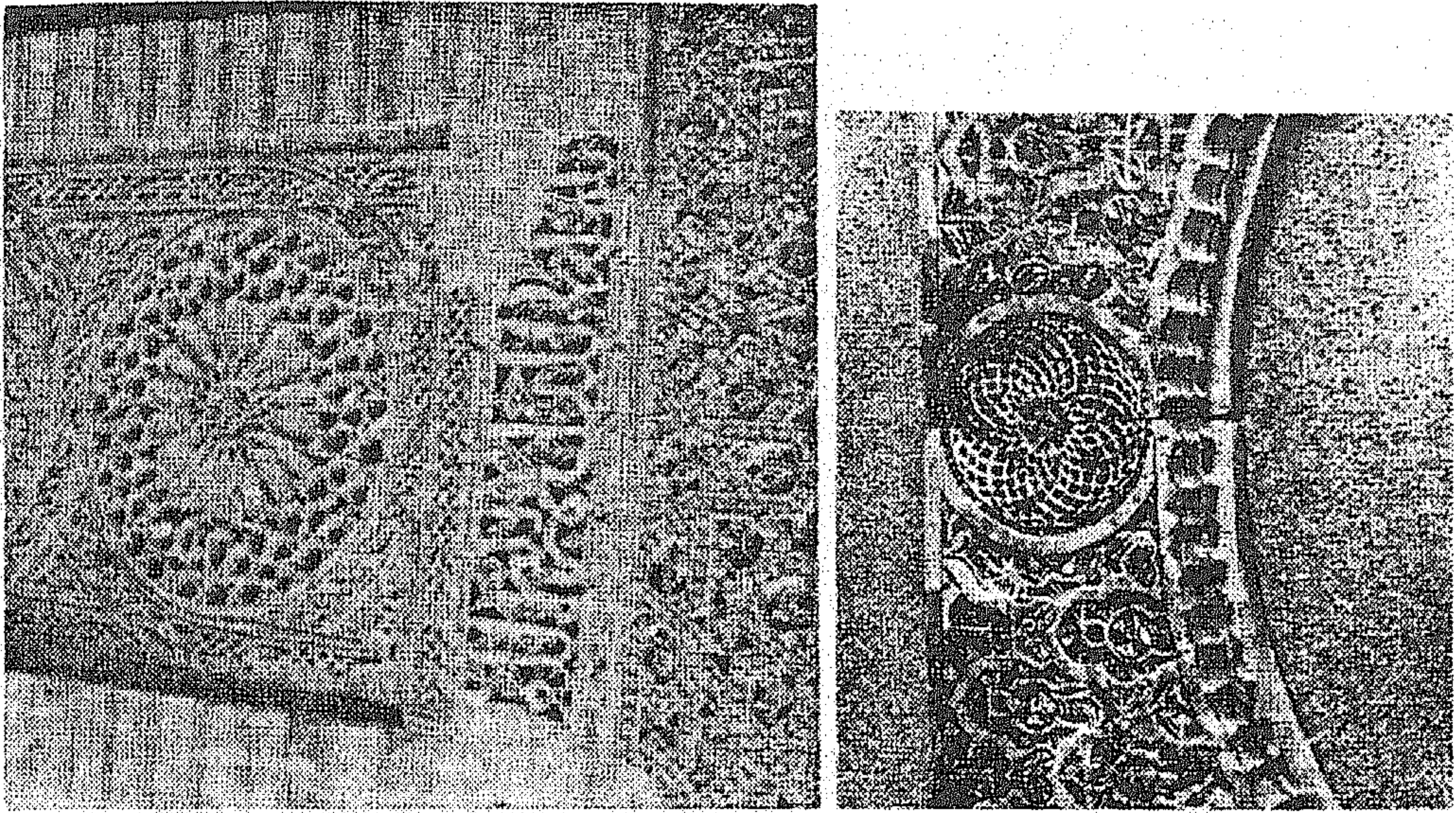
لوحة 58: بقايا زخرفة جصية في كاسادي لوس كابابيروس دي سانتياجو . B زخرفة جصية في زخرفة كاسادي لاس كامباناس (تصوير المؤلف) .

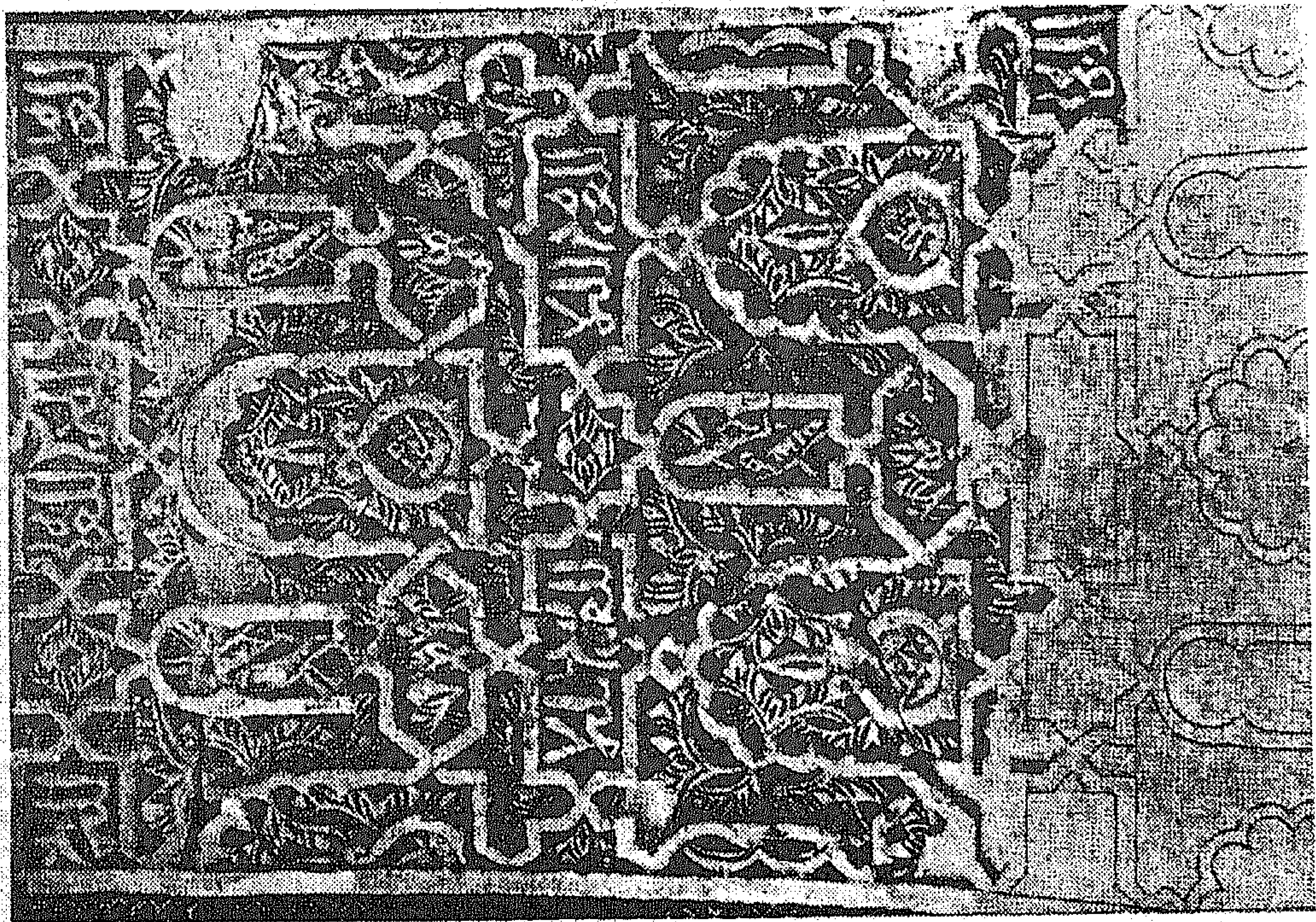




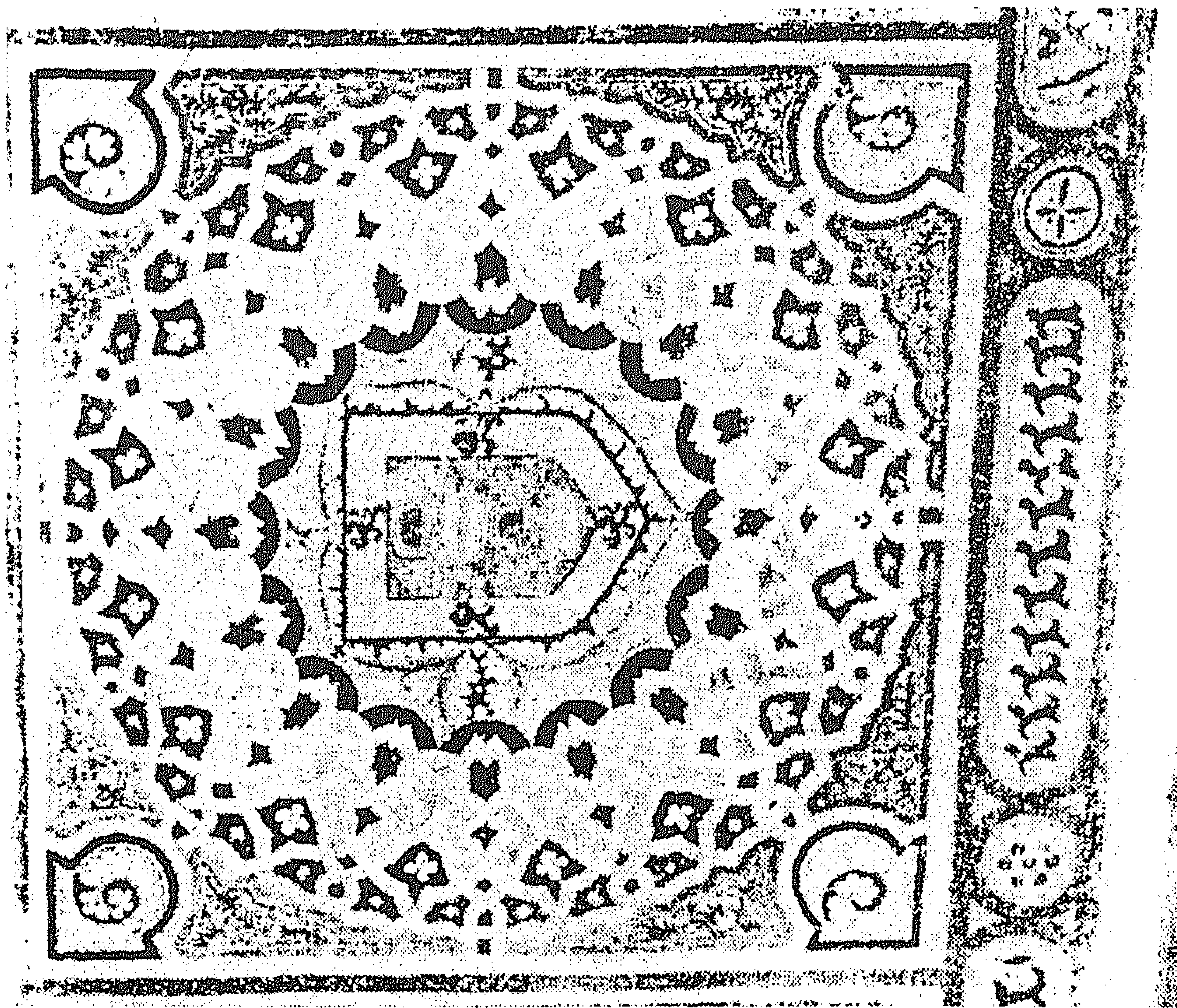


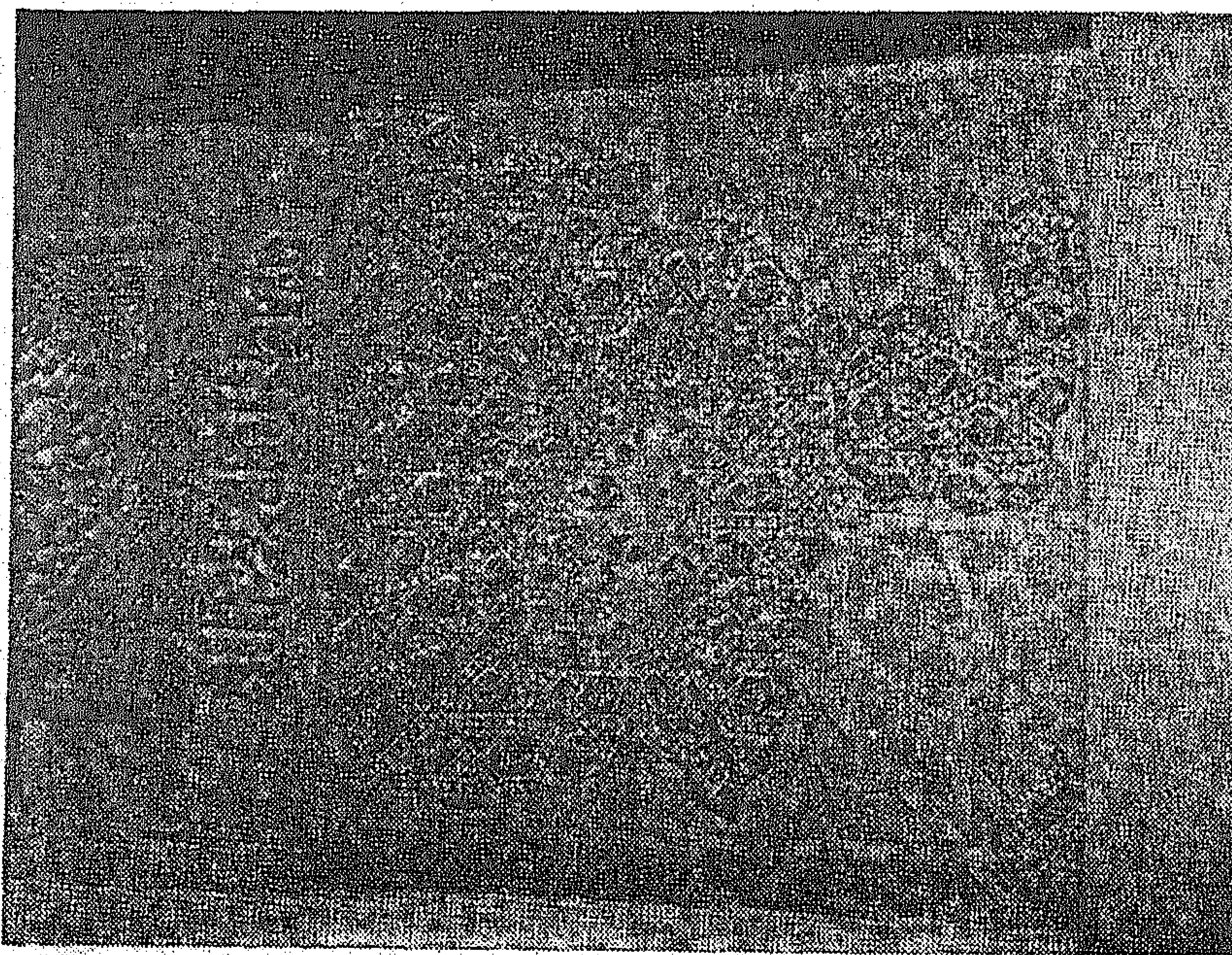
لوحة 59 : قرطبة . زخارف جصية في « كاسادي لاس كامباناس » (تصوير المؤلف) .



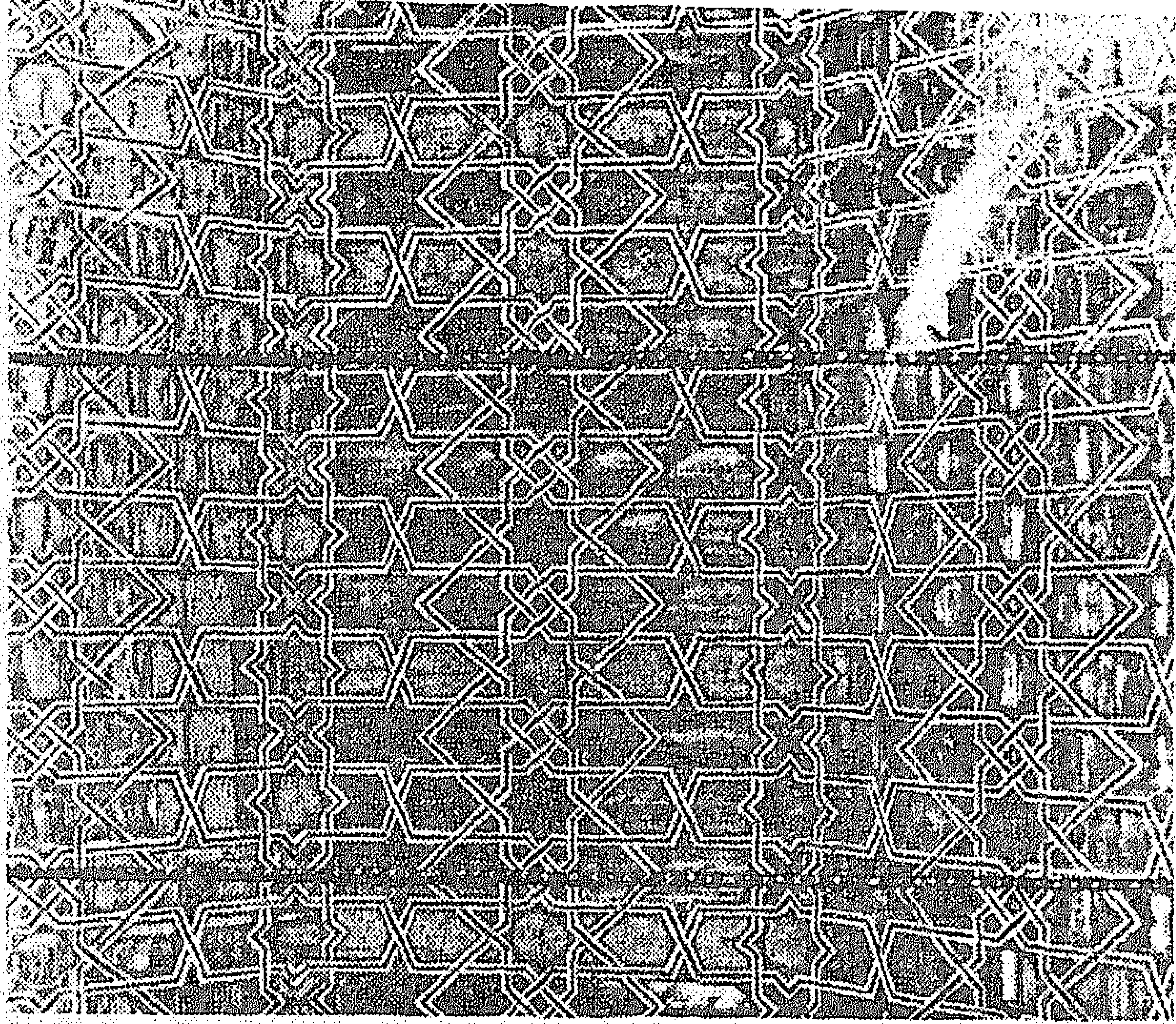


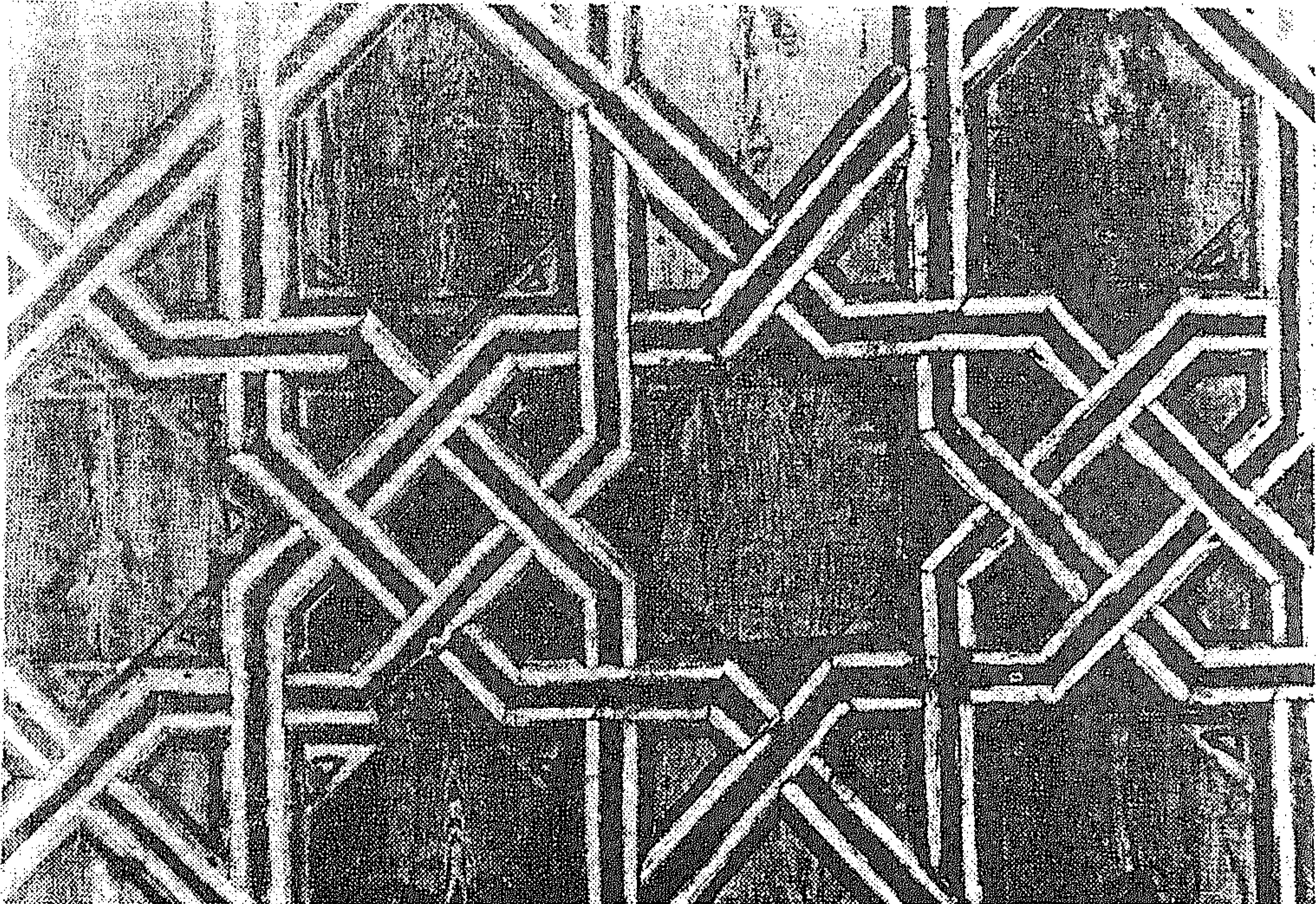
لوحة 60: قرطبة : زخارف جصية في متحف الآثار بالمحافظة (تصوير المؤلف) .



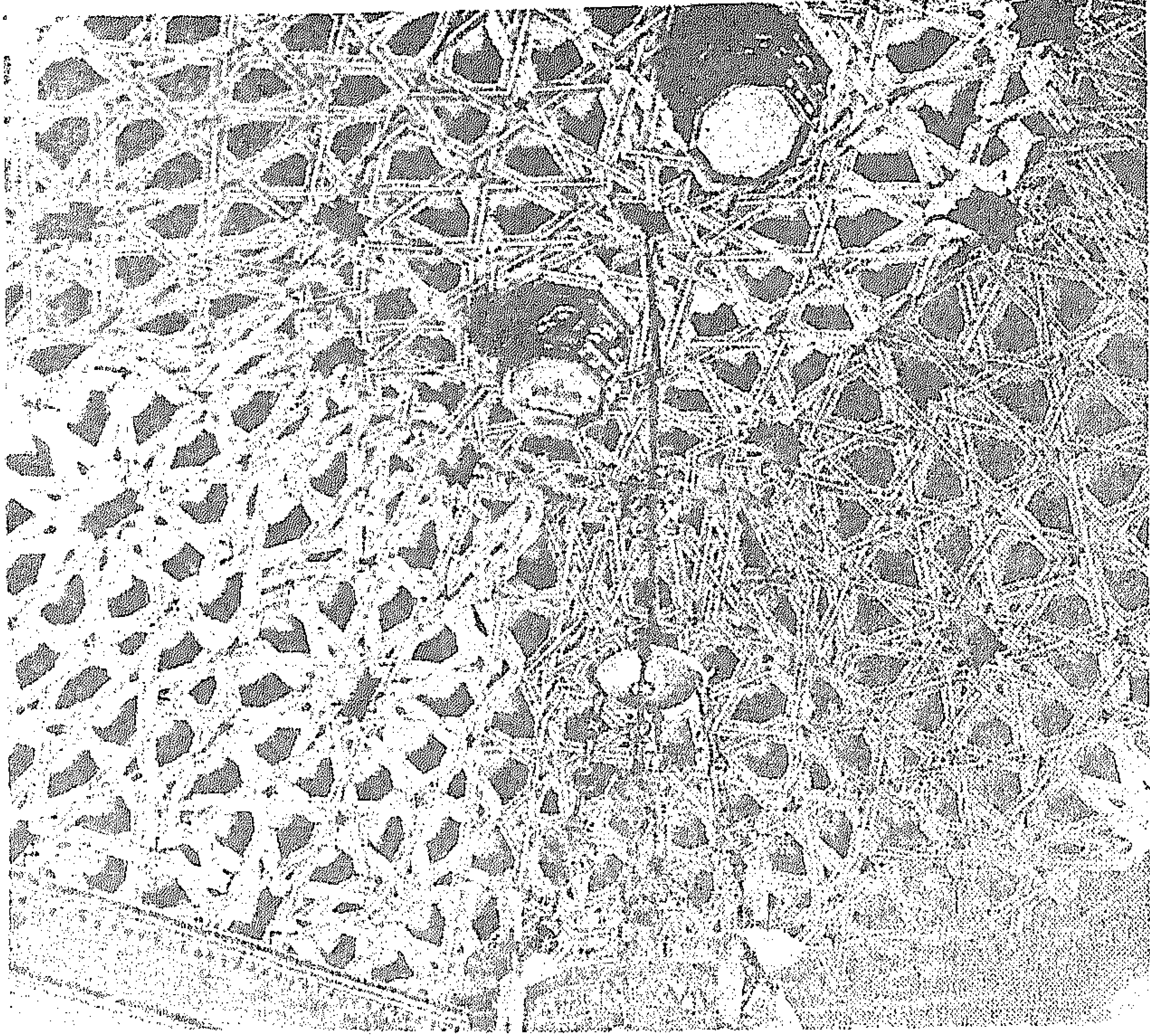


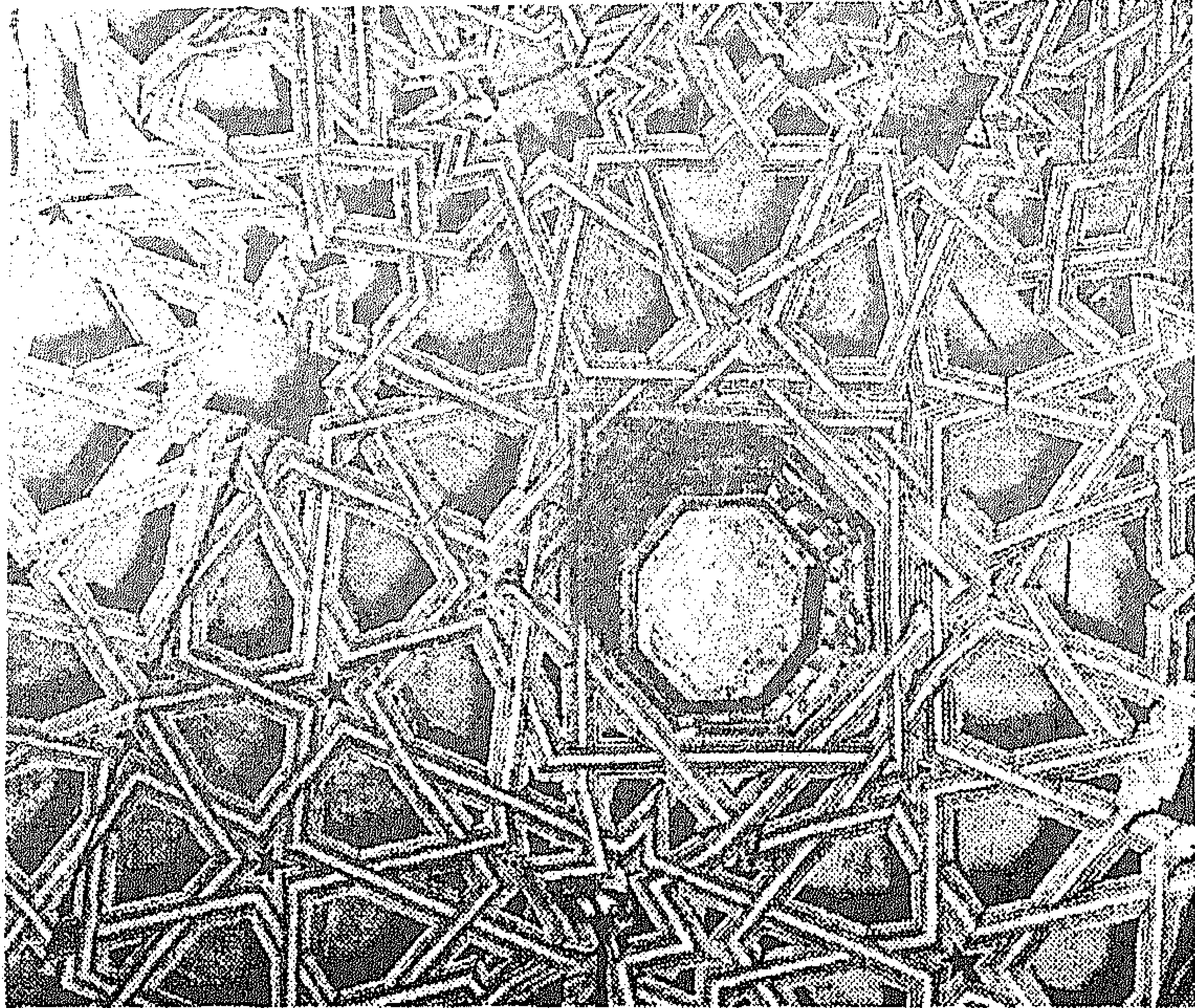
لوحة 61: قرطبة (a) زخارف جصية في متحف الآثار بالمدينة (b) وزرة مرسومة في دير سان إيسيدورودل كامبو - أشبيلية (تصوير المؤلف).



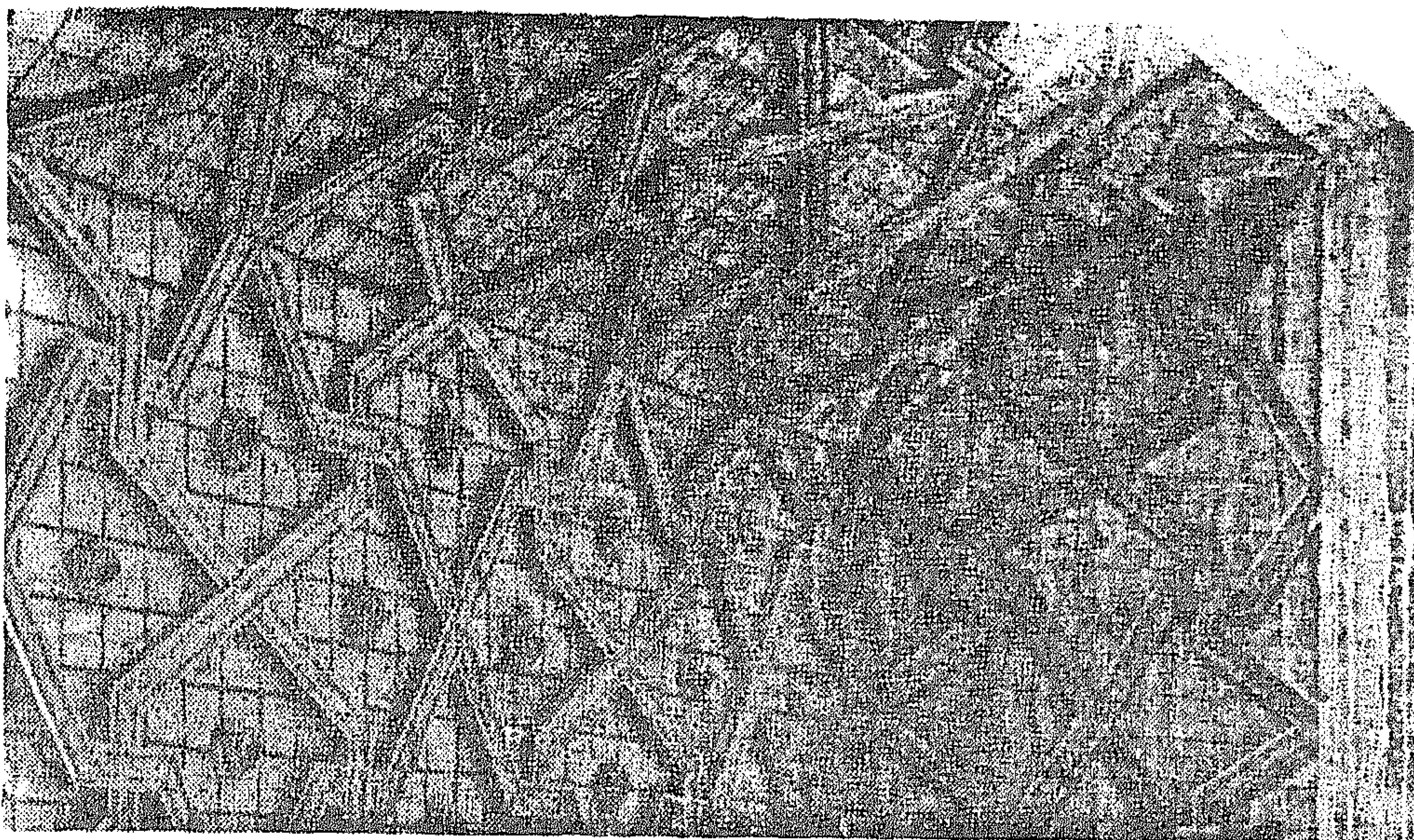


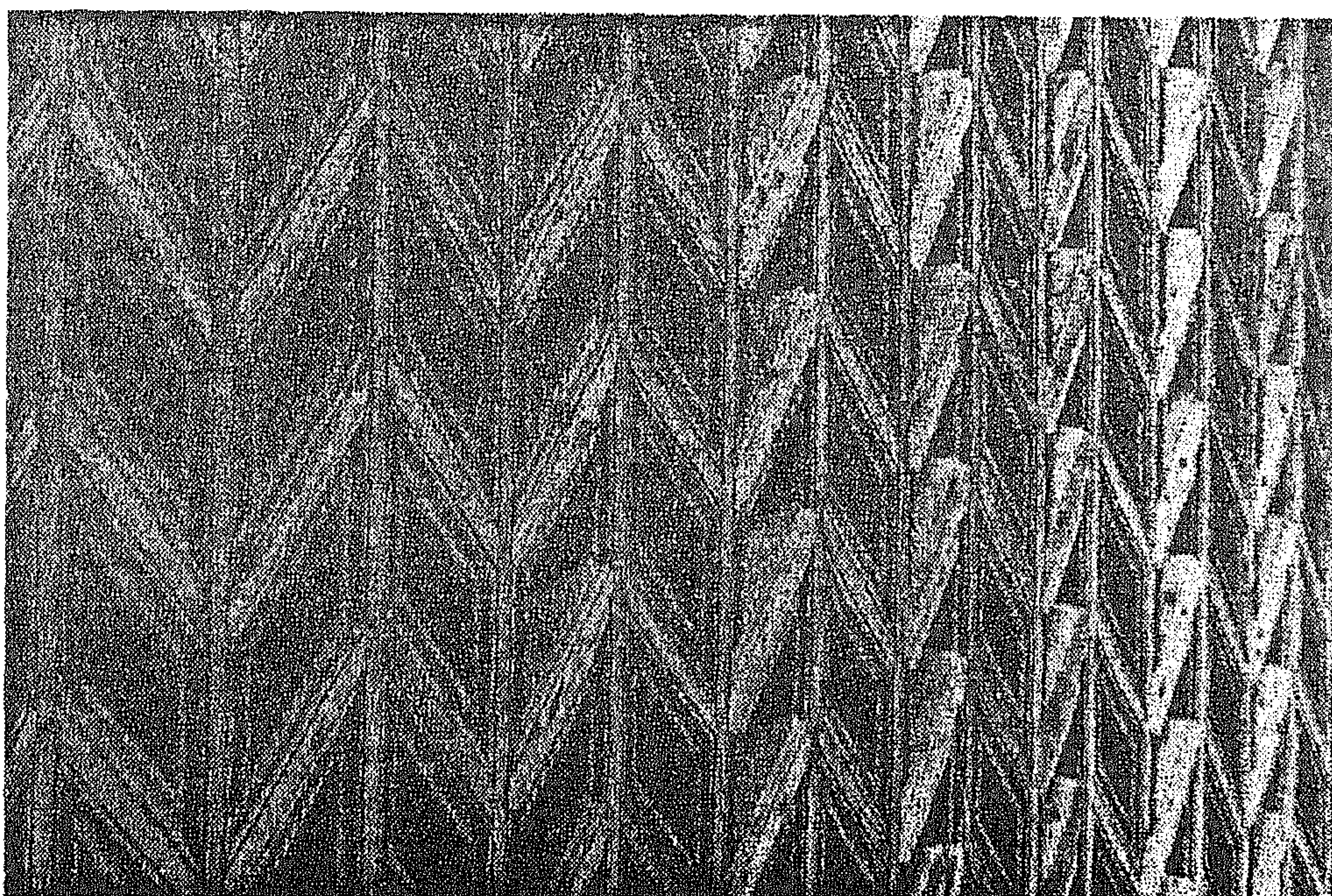
لوحة 62: قرطبة كنيسة سان بابلو . السقف وتفاصيل منه في البلاطة الرئيسية .



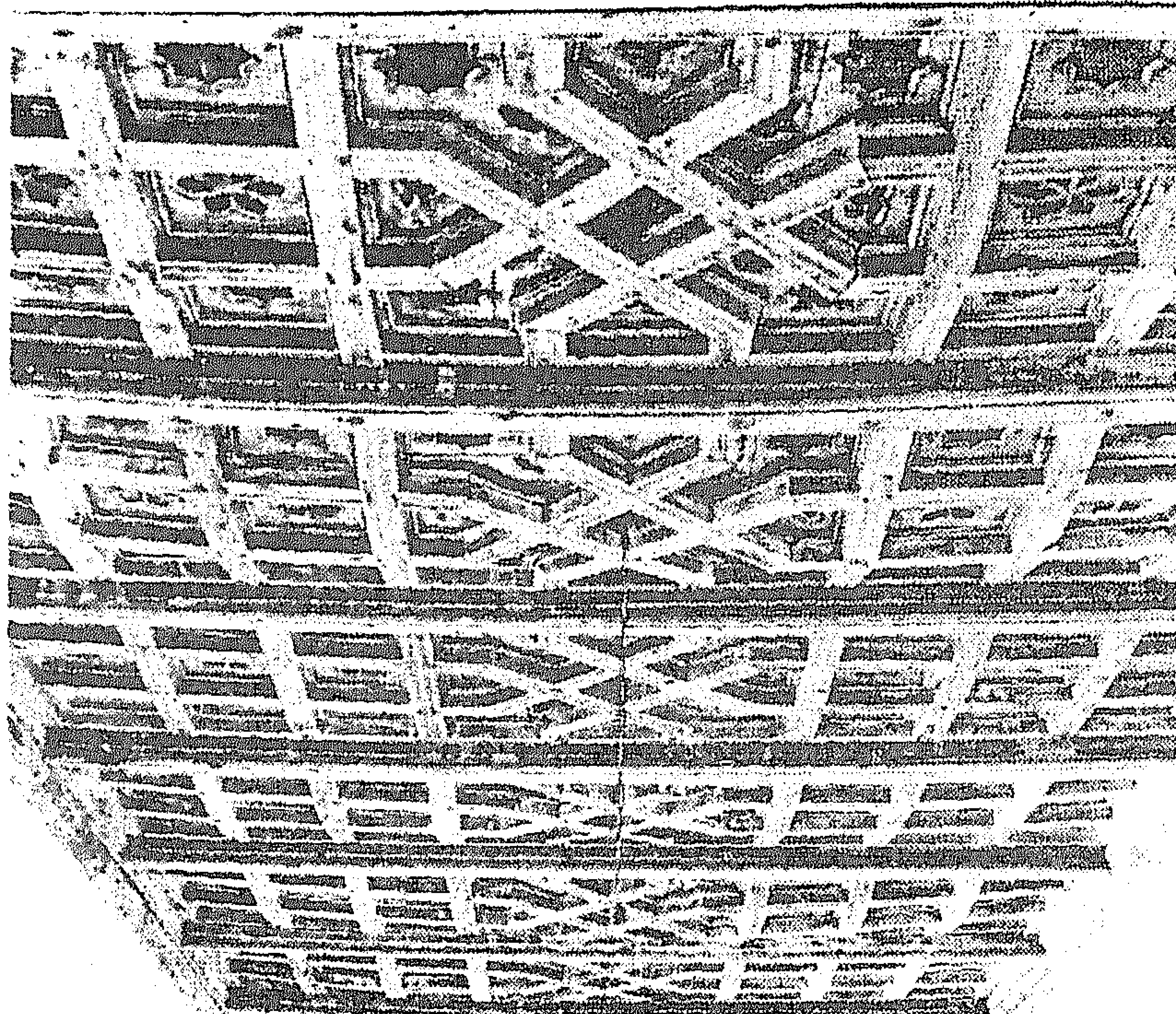


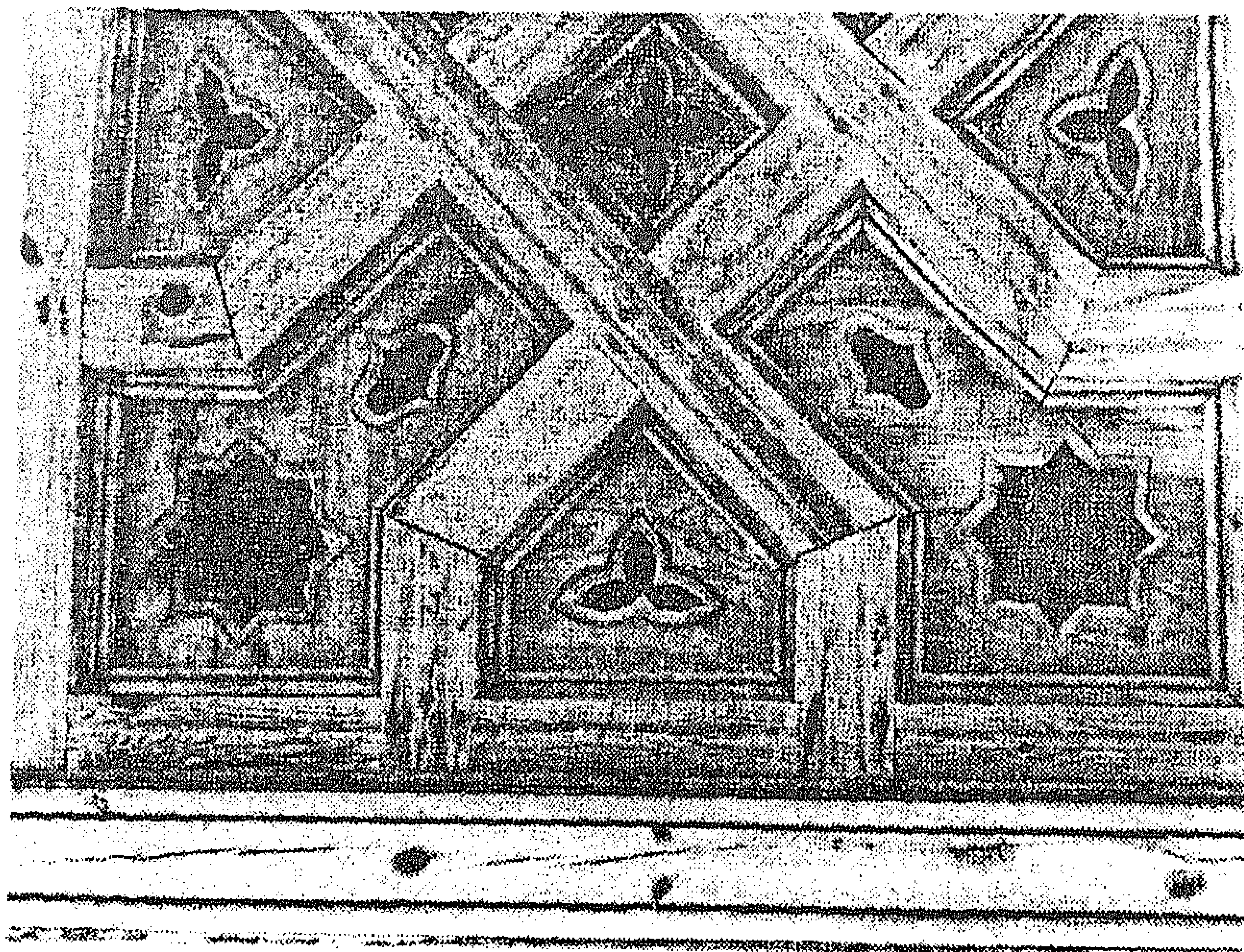
لوحة 63 : قرطبة سقف قصر .



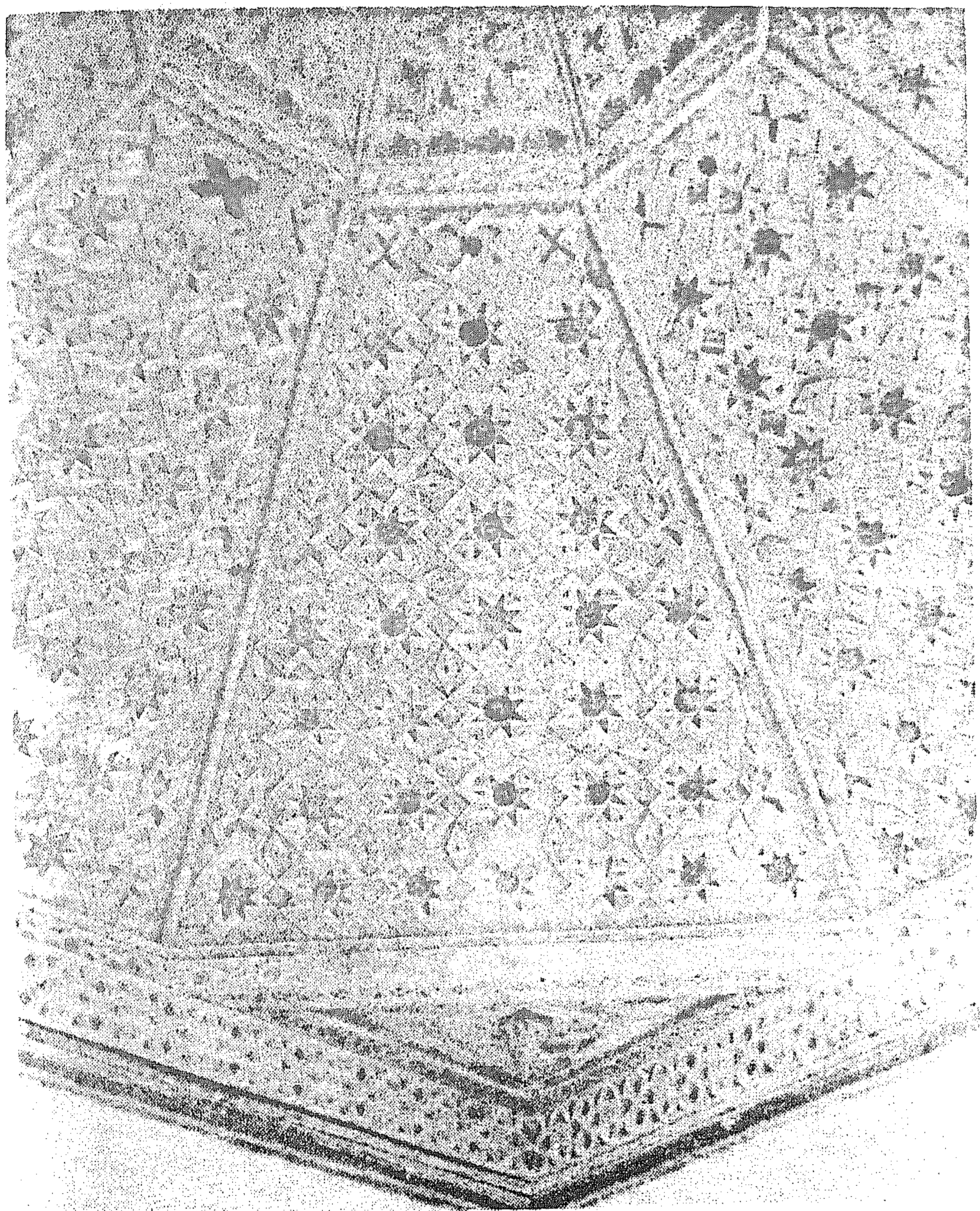


لوحة 64: قلعة بلمونتي (كونيكا) . أسقف الحجرات العليا في القلعة .

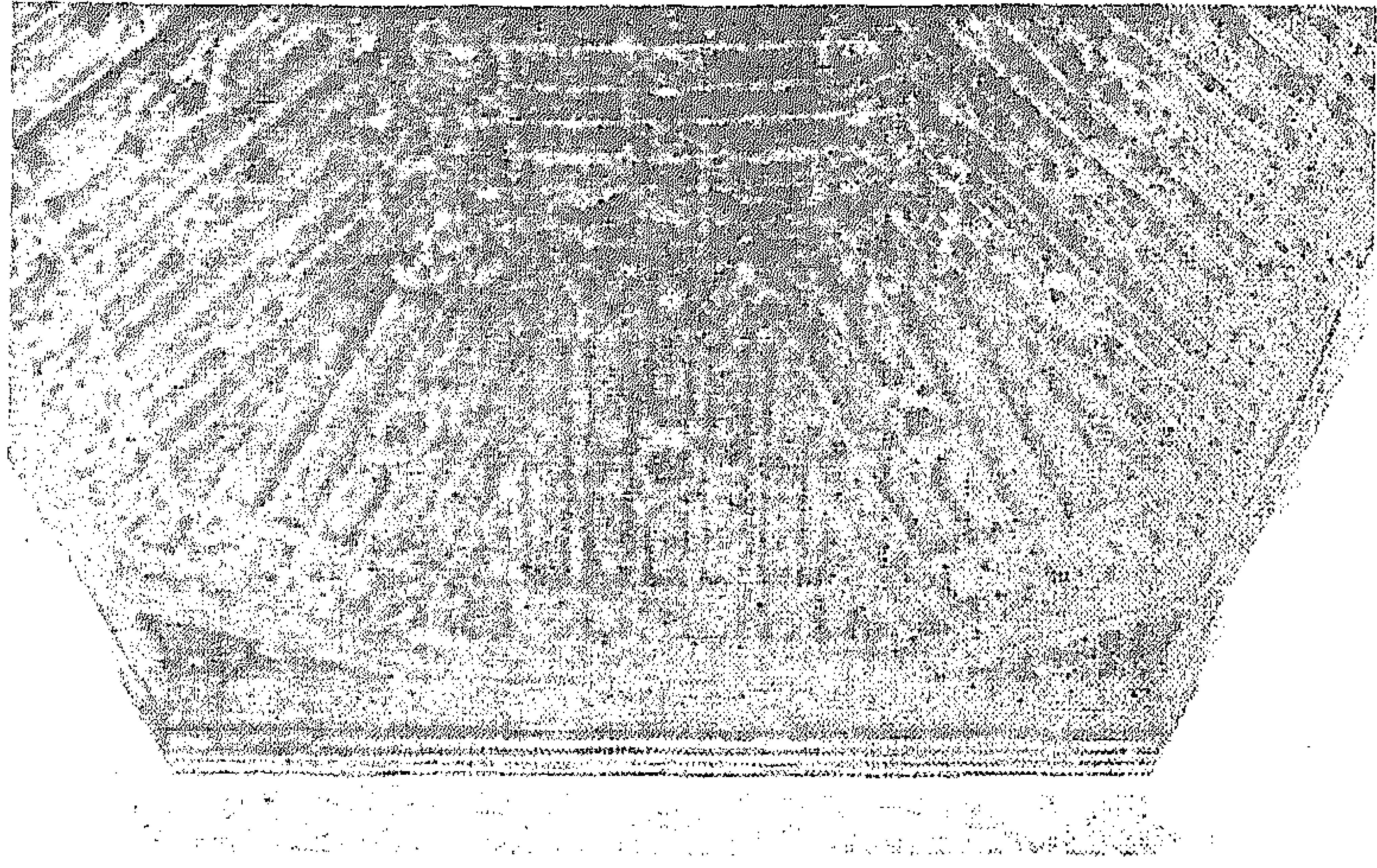


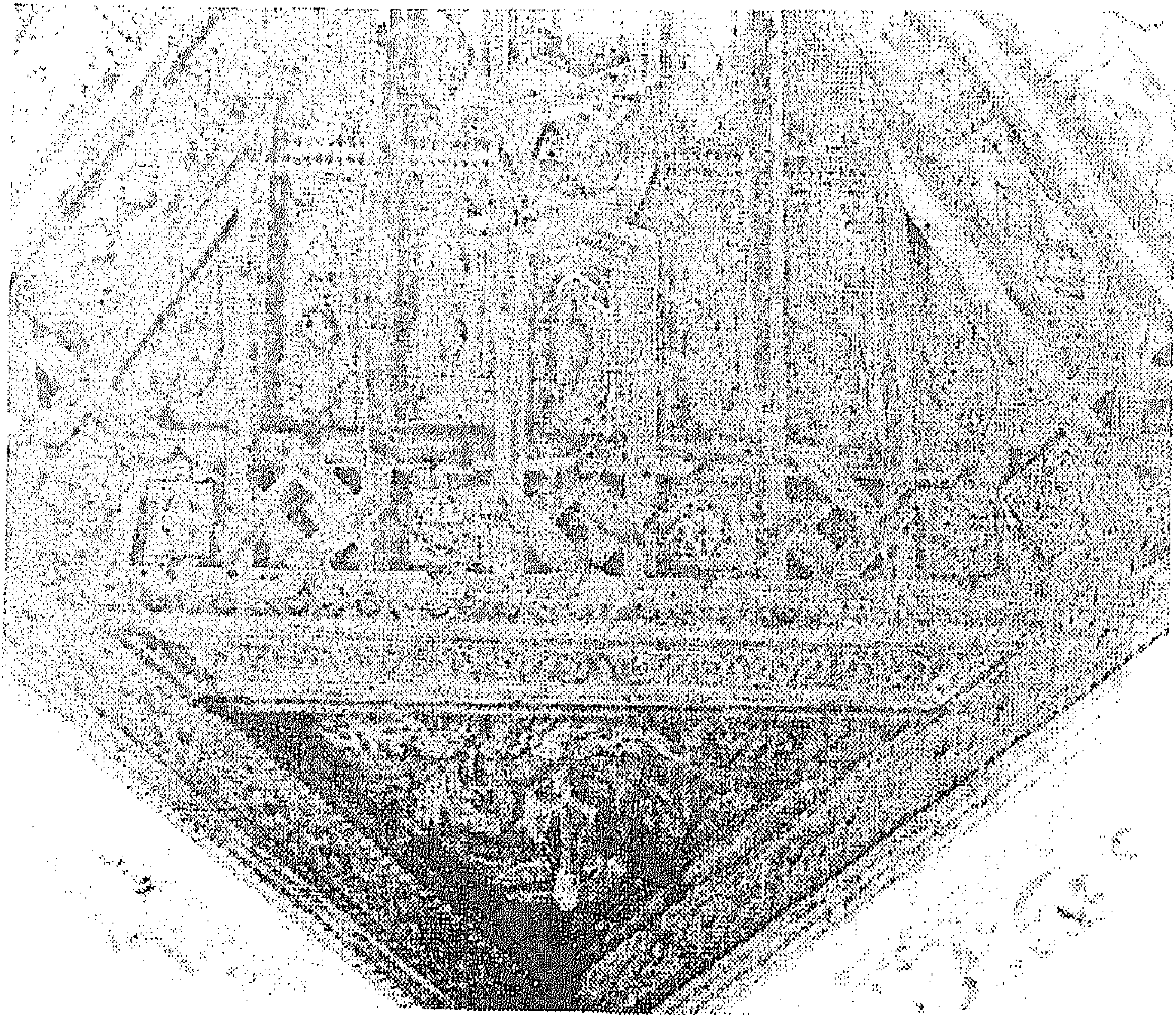


لوحة 65: قلعة بلمونتي سقف مسطح وتفاصيل منه .

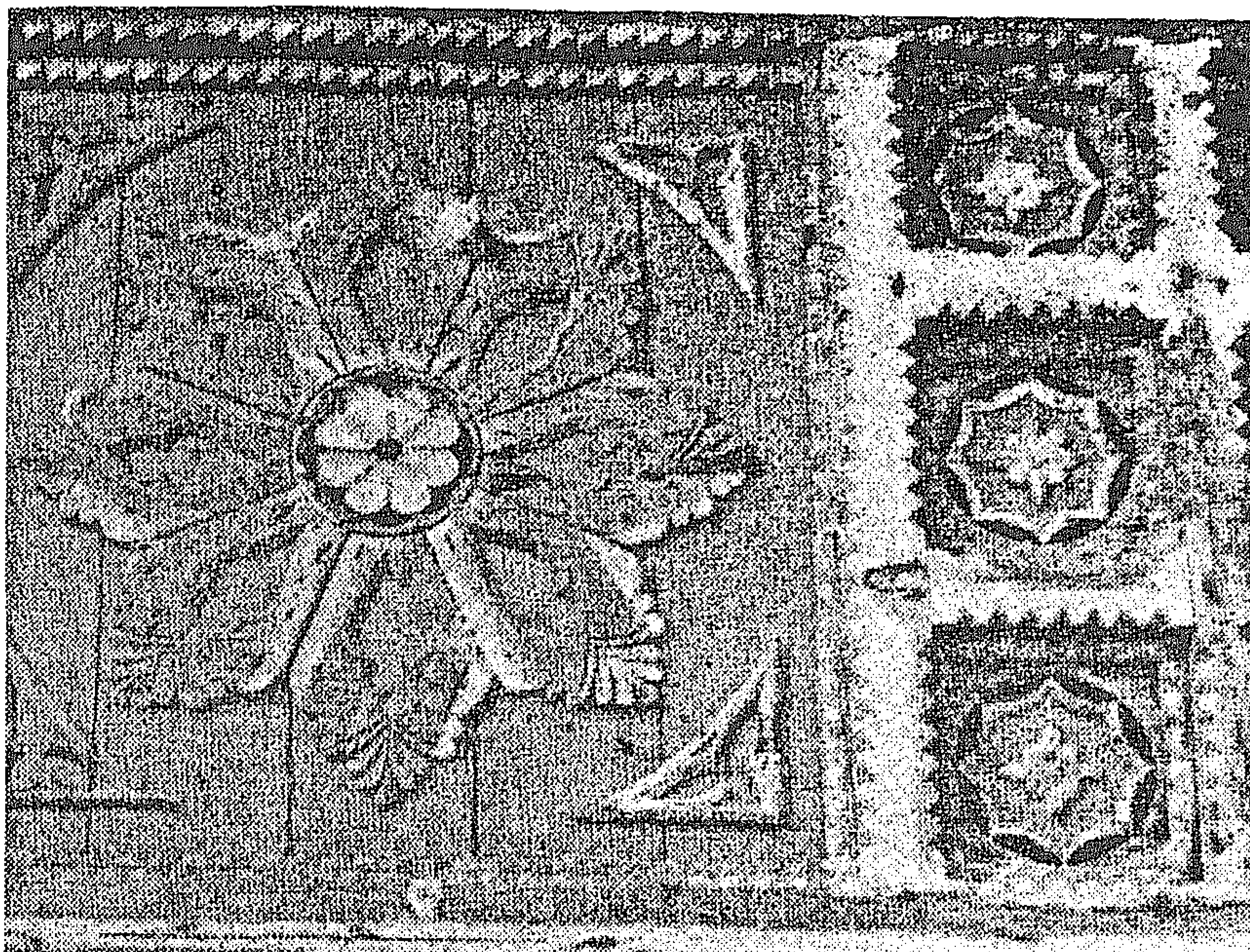


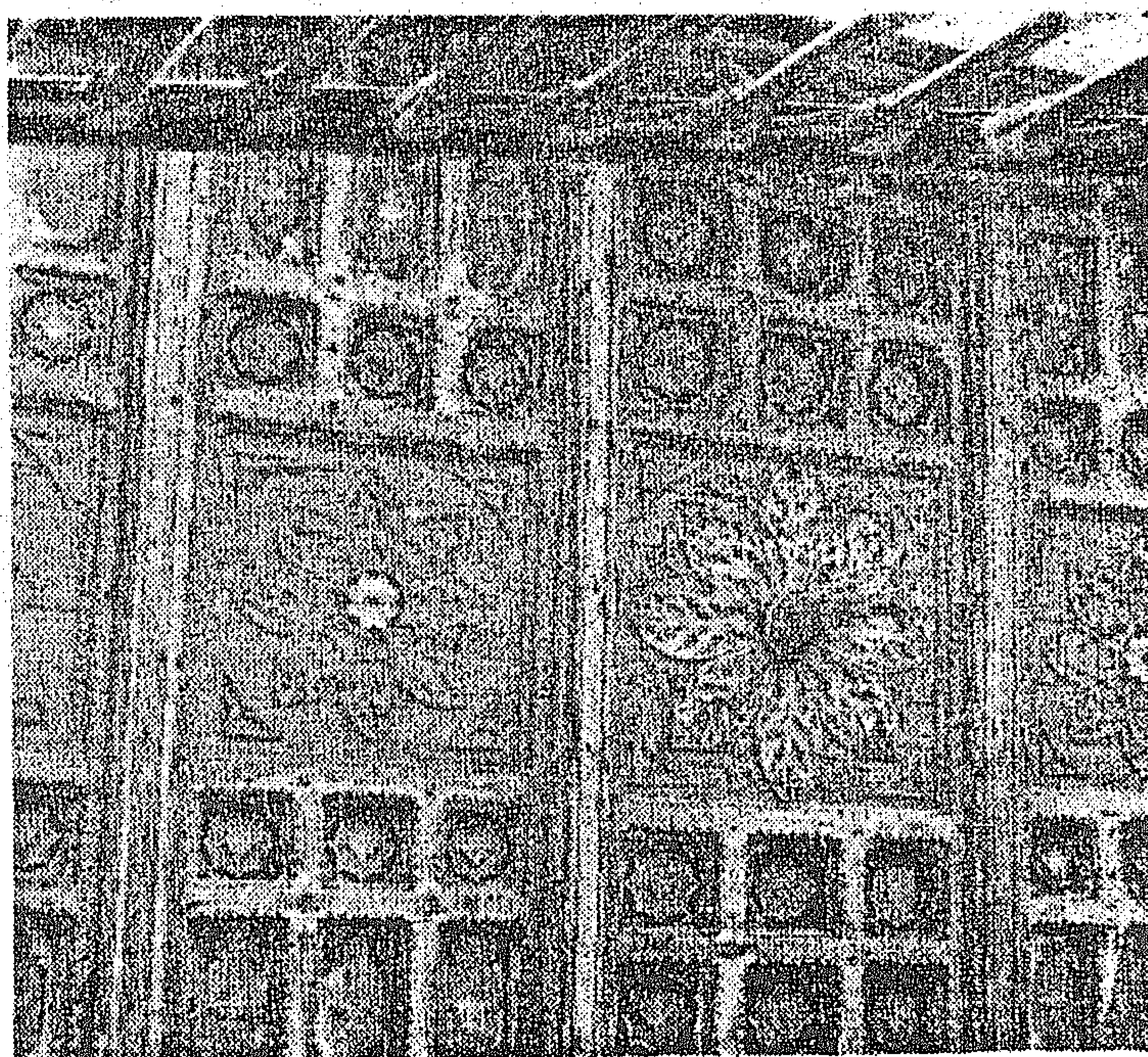
لوحة 66: قلعة بلمونتي البنية المثمنة للحجرات العليا في القلعة .



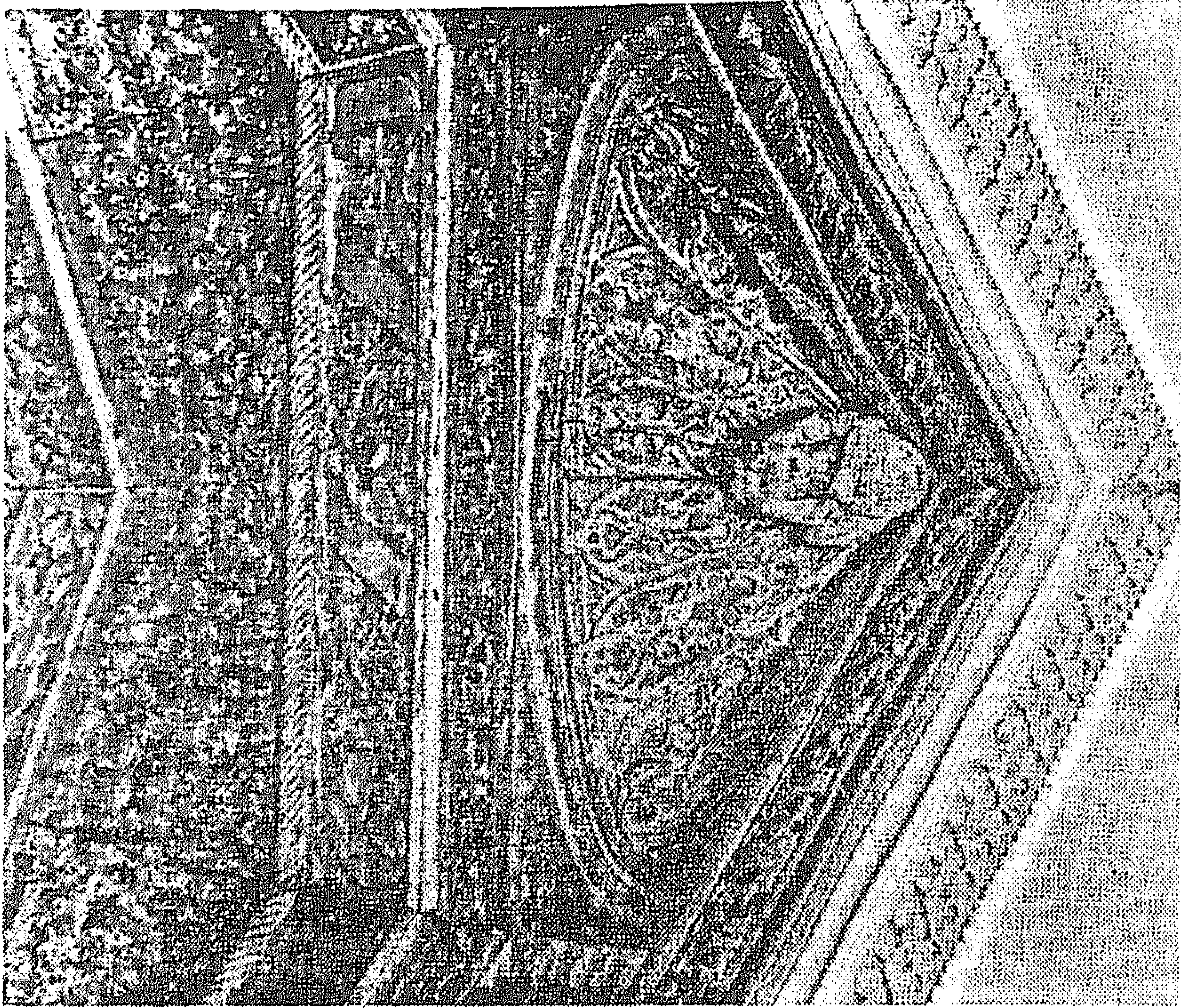


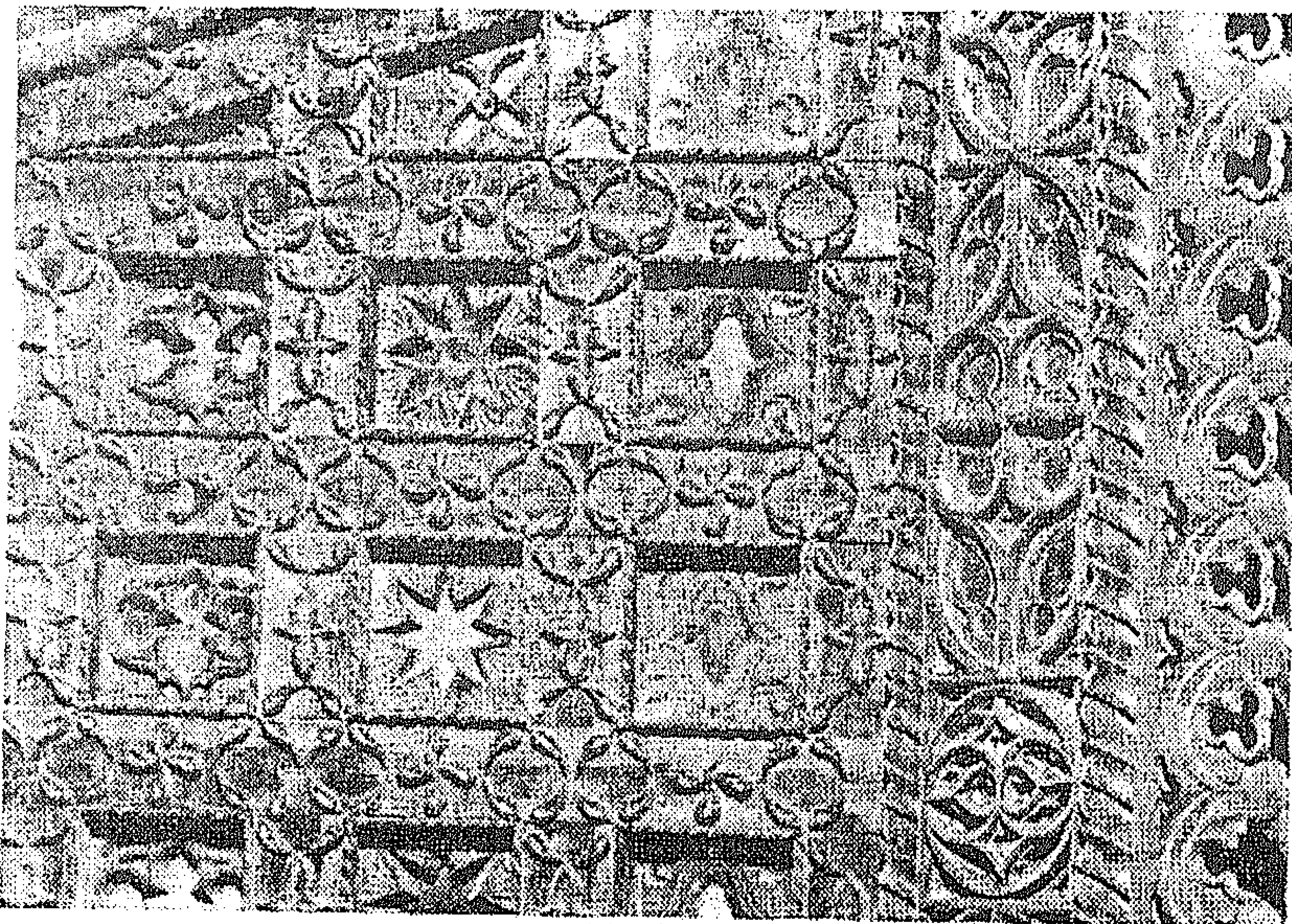
لوحة 67: قلعة بلمونتي السقف وتفاصيل منه في الحجرات العليا .



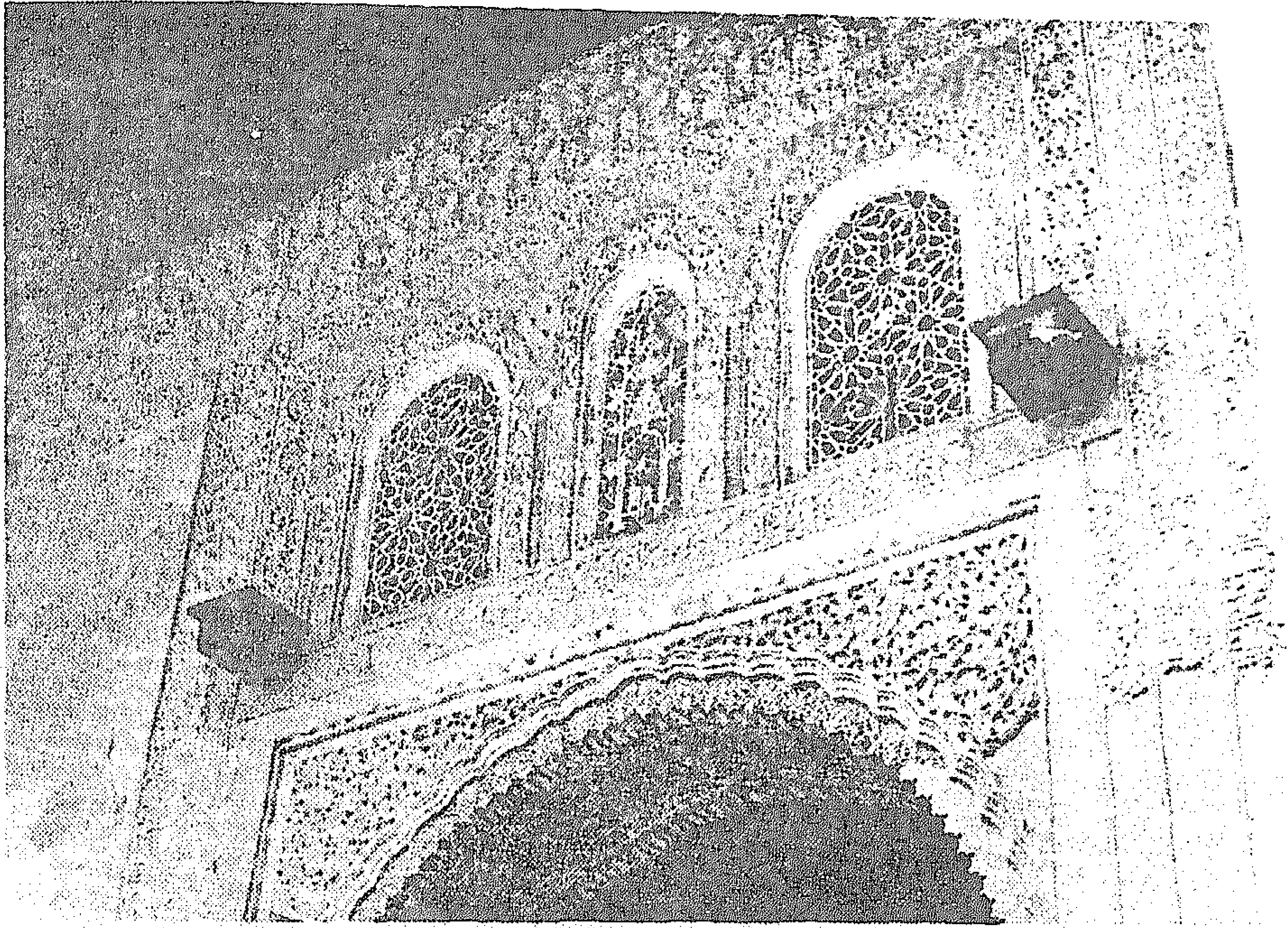


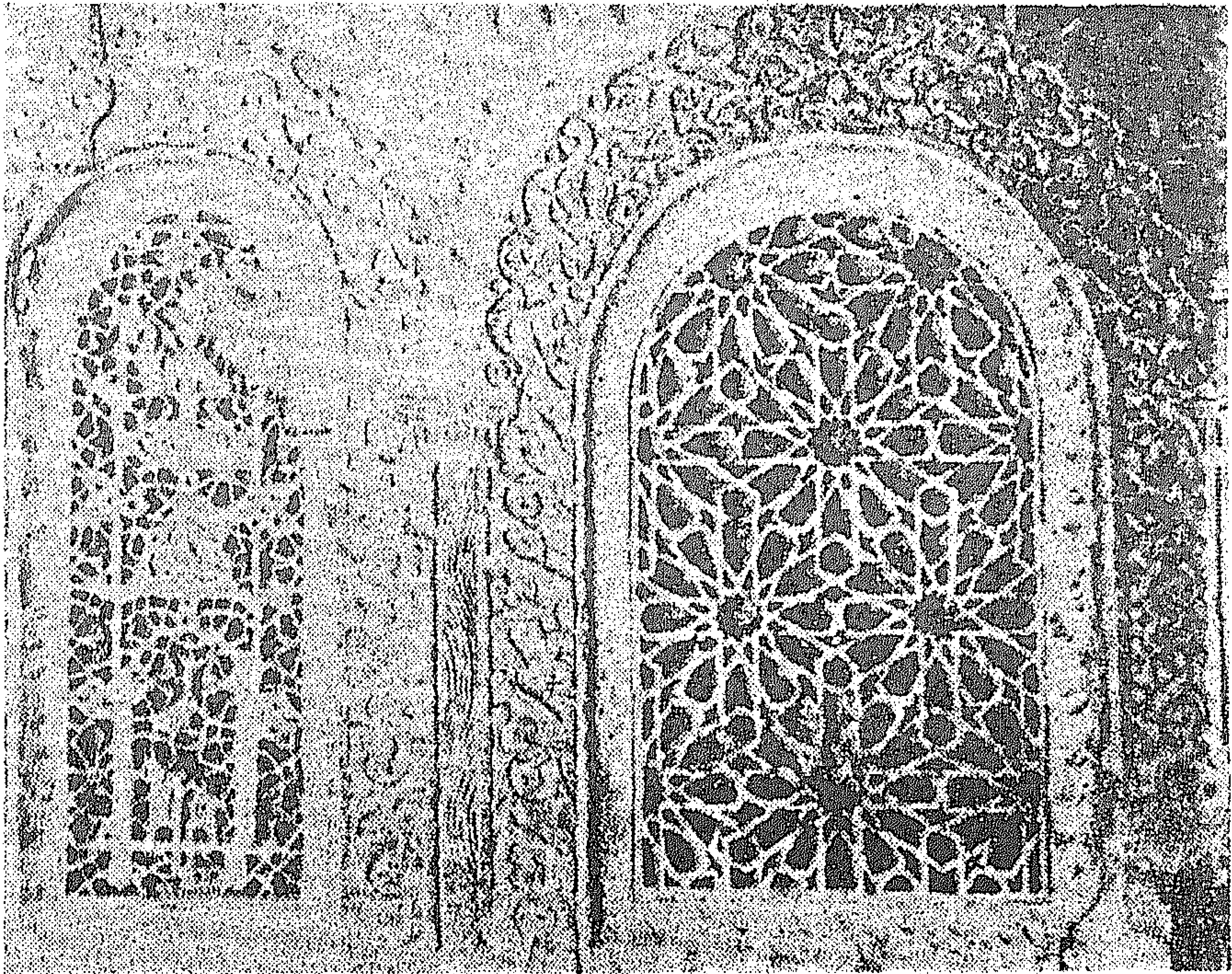
لوحة 68: قلعة بلمونتي السقف المسطح في ممر القلعة .



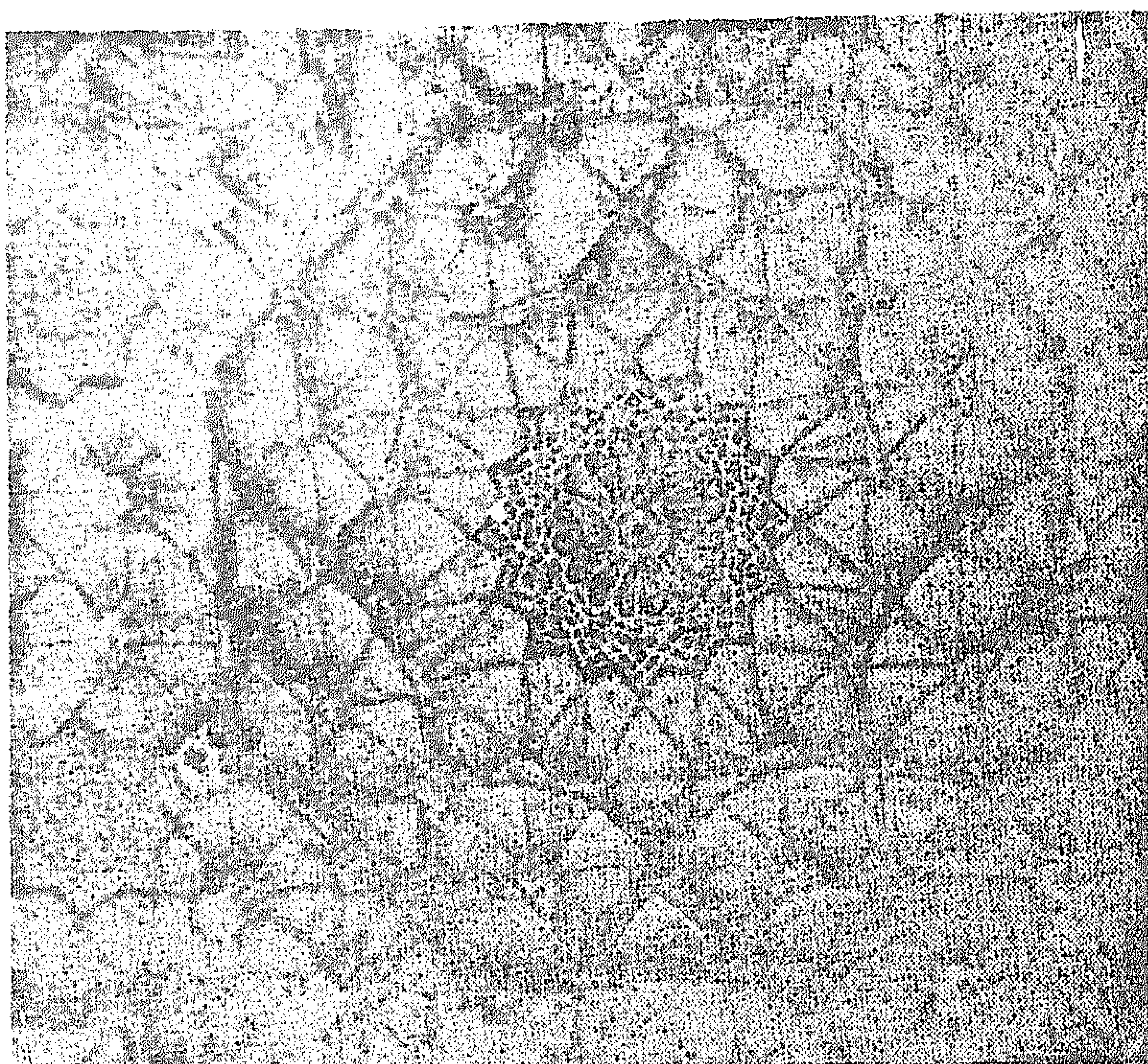


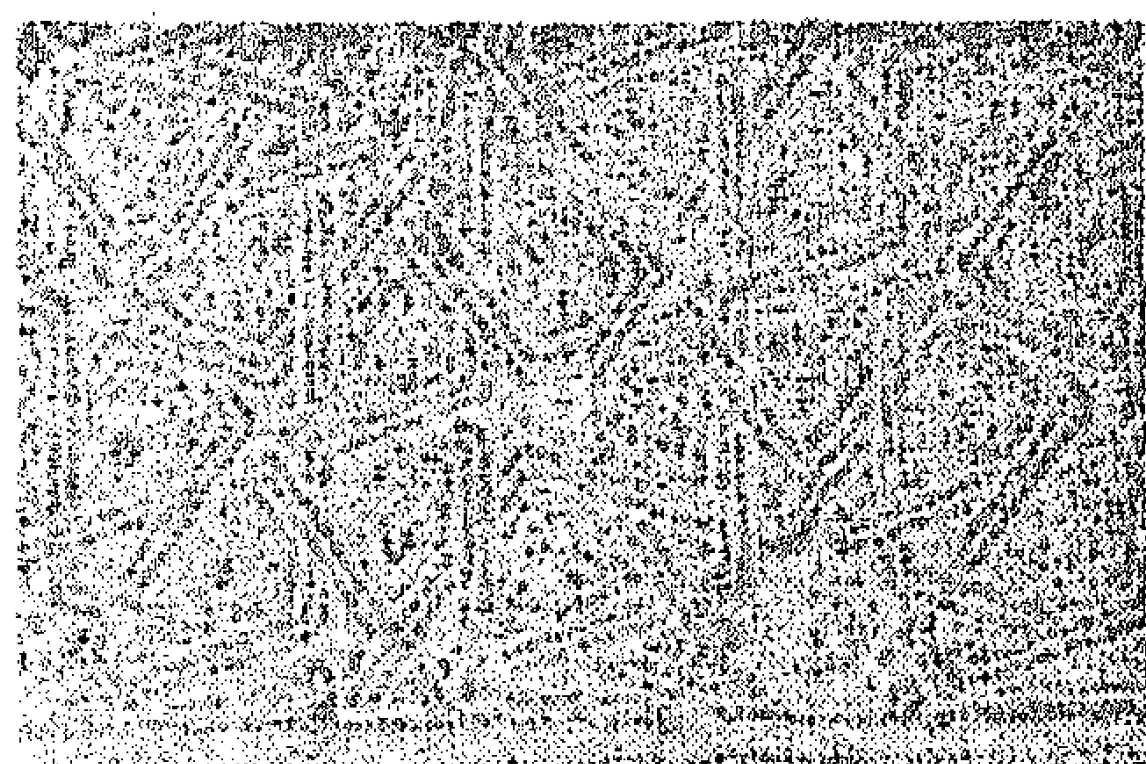
لوحة 69 : قلعة بلمونتي تفاصيل الهياكل المثمنة في القلعة (تصوير المؤلف) .

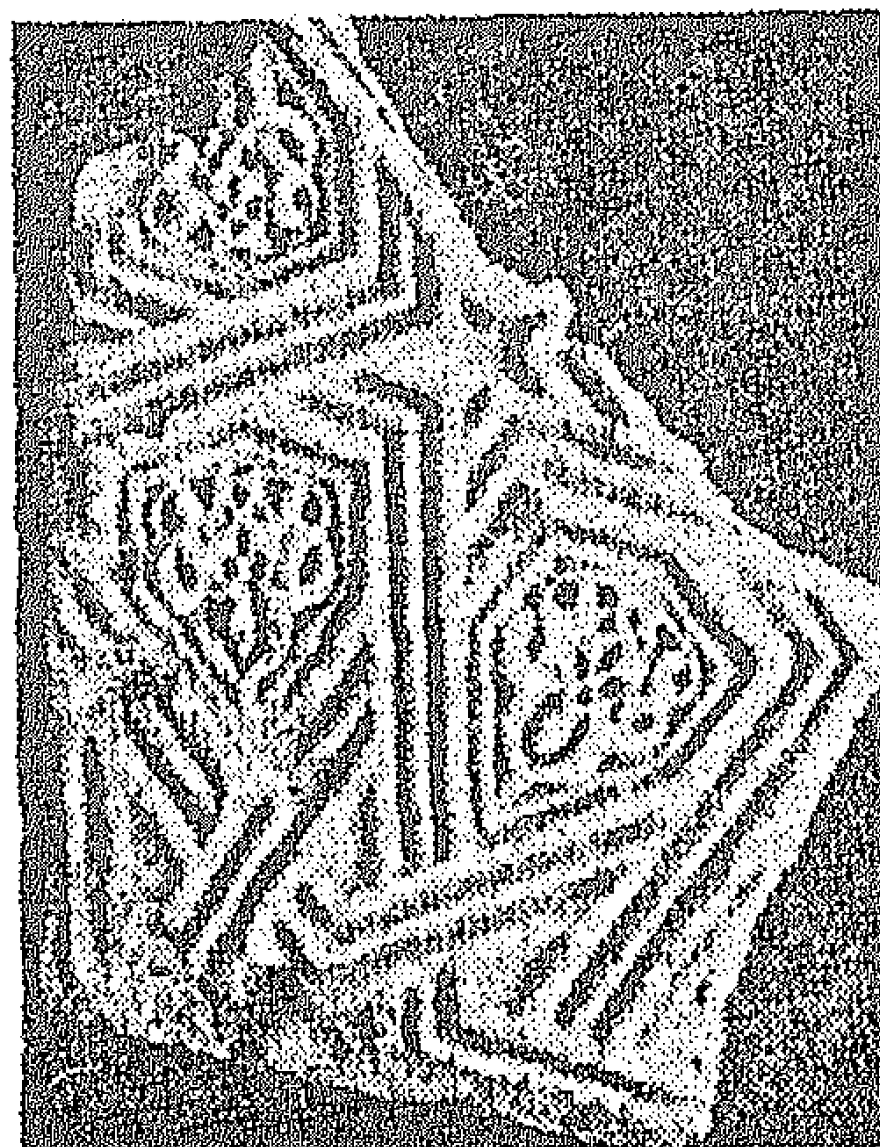


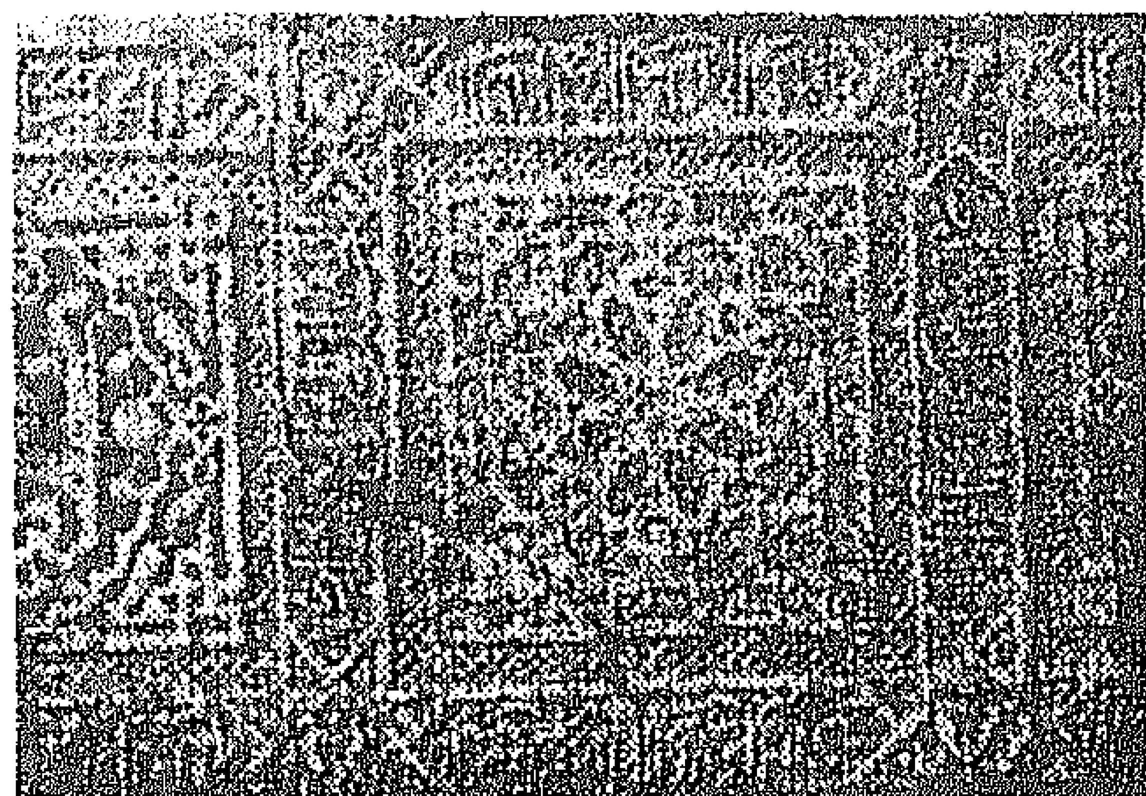


لوحة 70: غرناطة : كاسادي لوس خيروس . الزخارف الجصية وتفاصيل من النوافذ في واجهة الصالون الرئيسي (تصوير المؤلف وإدارة الآثار في الحمراء) .



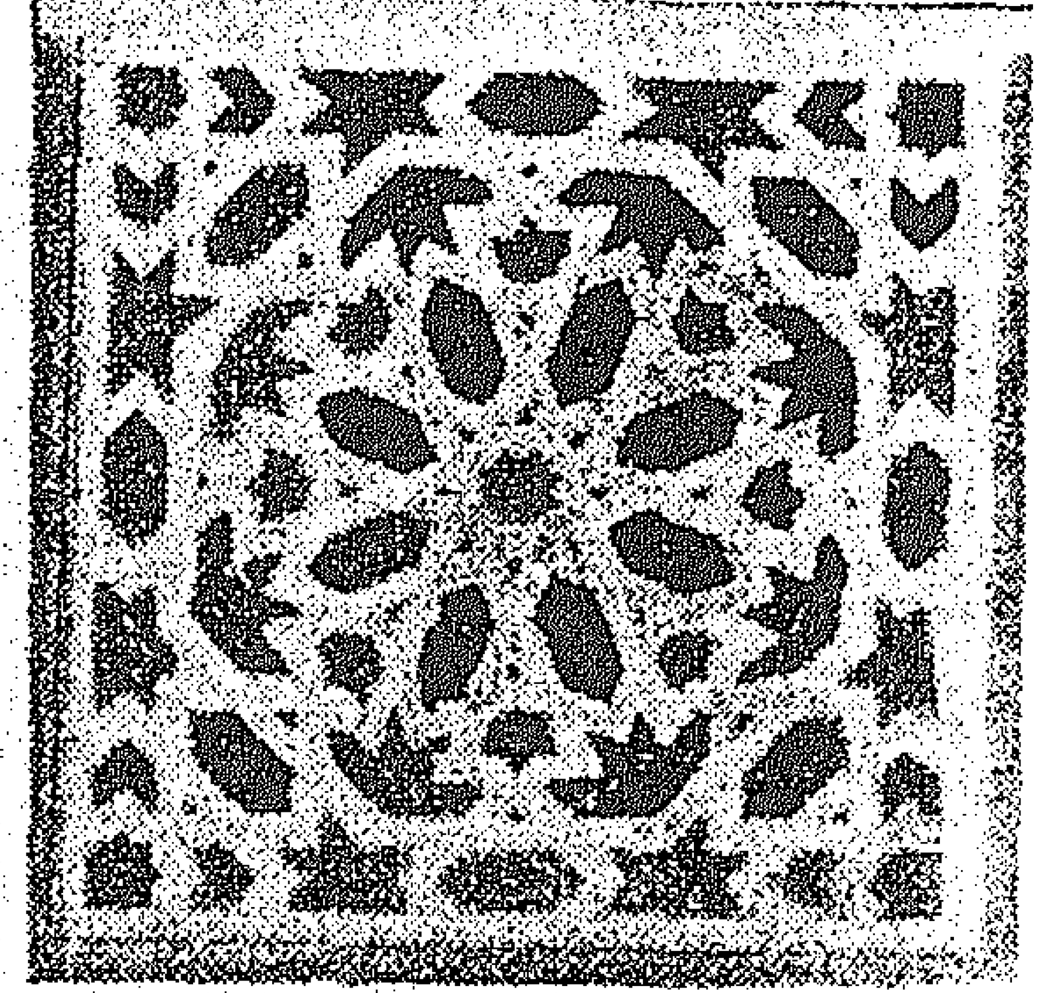


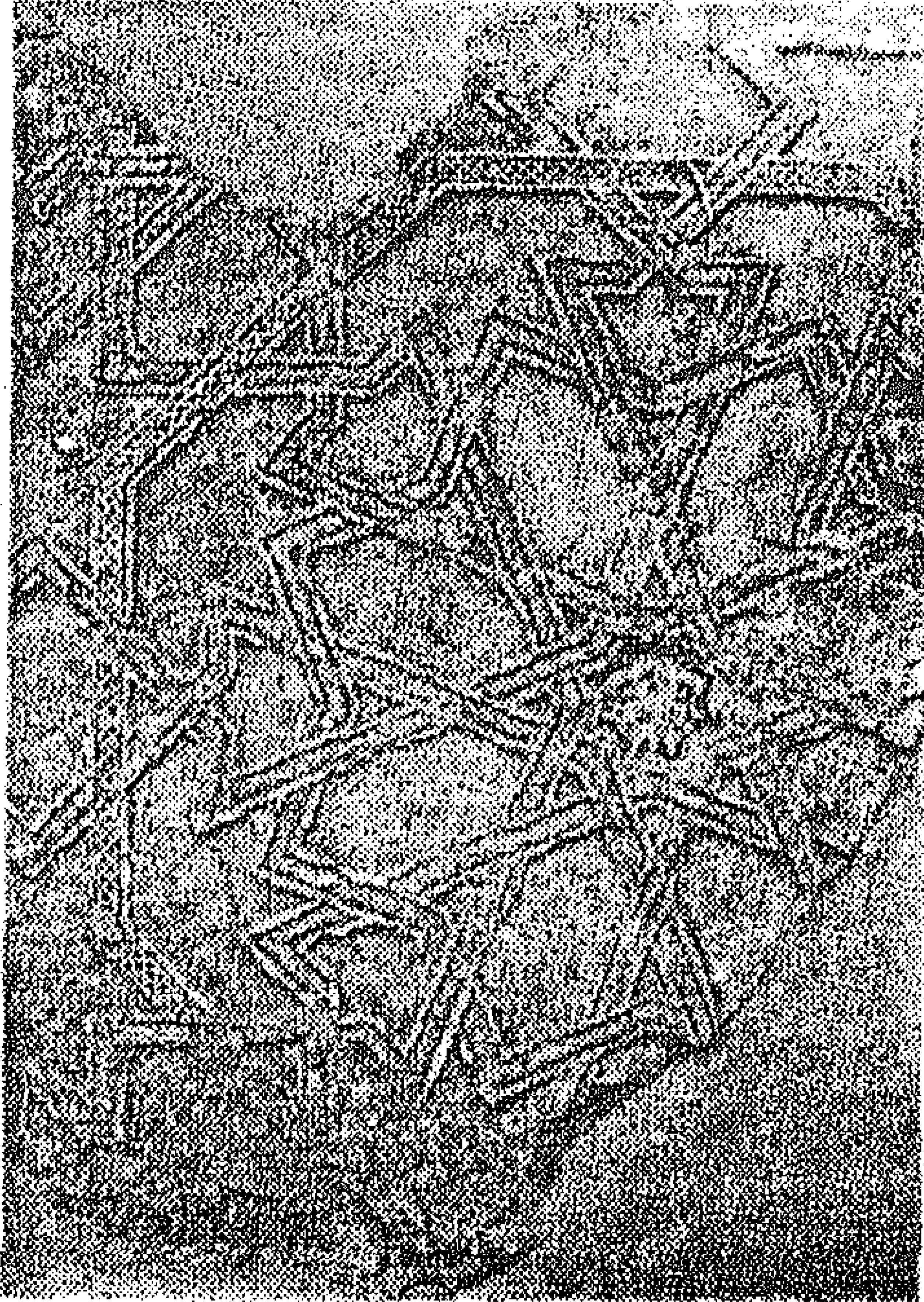


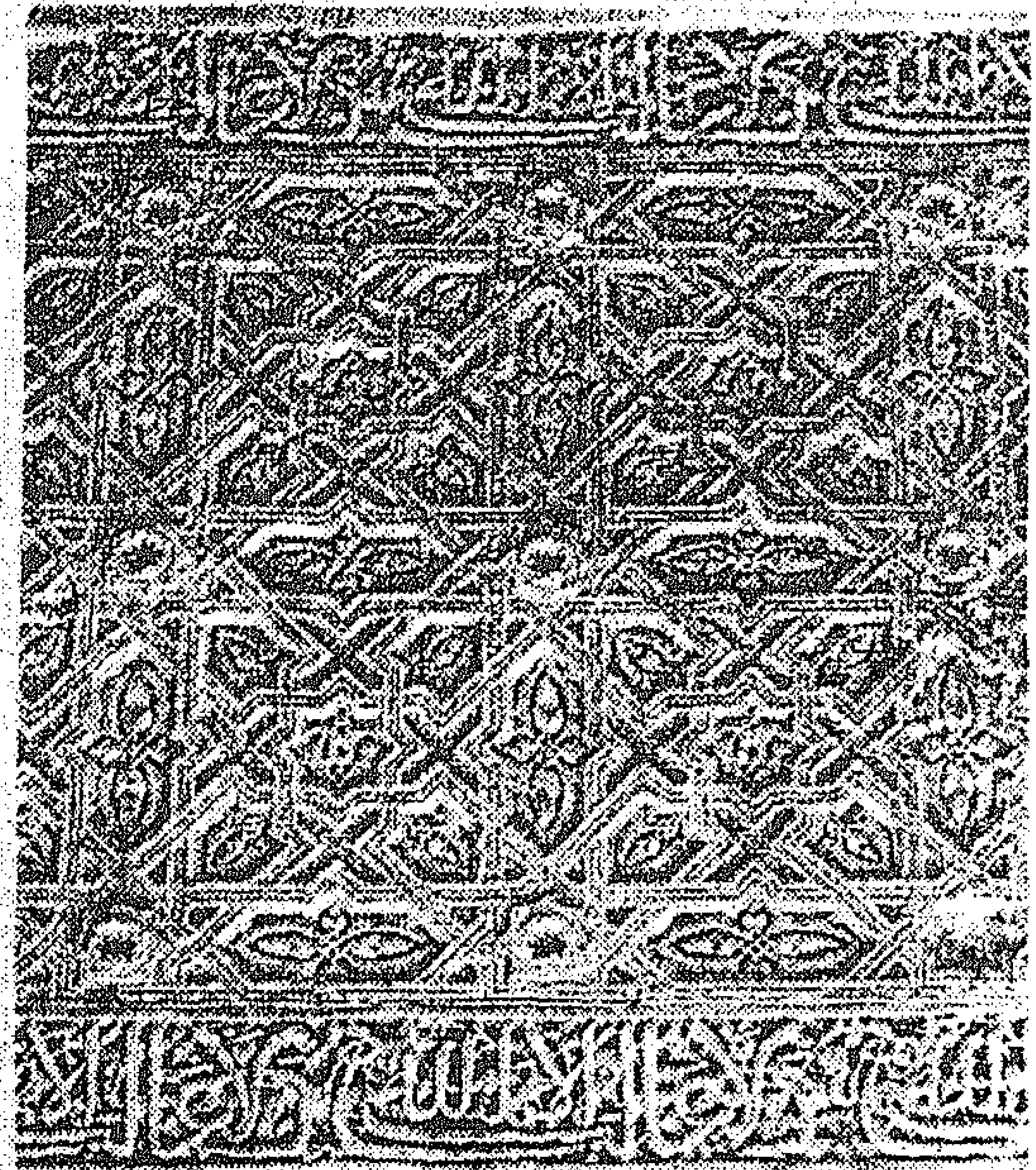


لوحة 71: غرناطة (d,b,a) تفاصيل لعقد مقربصات وزخارف جصية في جنة العريف c بقايا من زخارف جصية بها تشبيكات من عشرة (تصوير المؤلف).

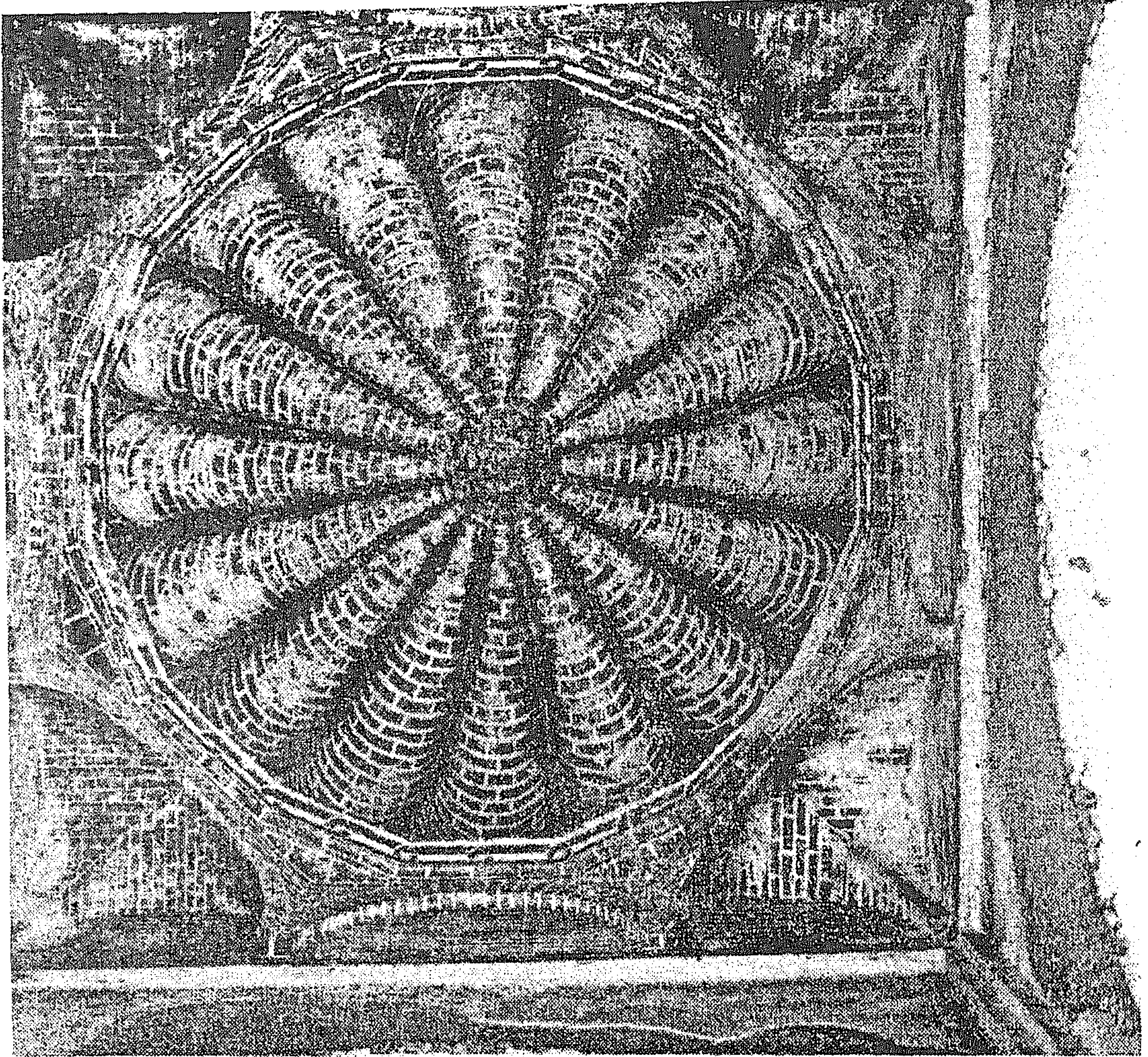




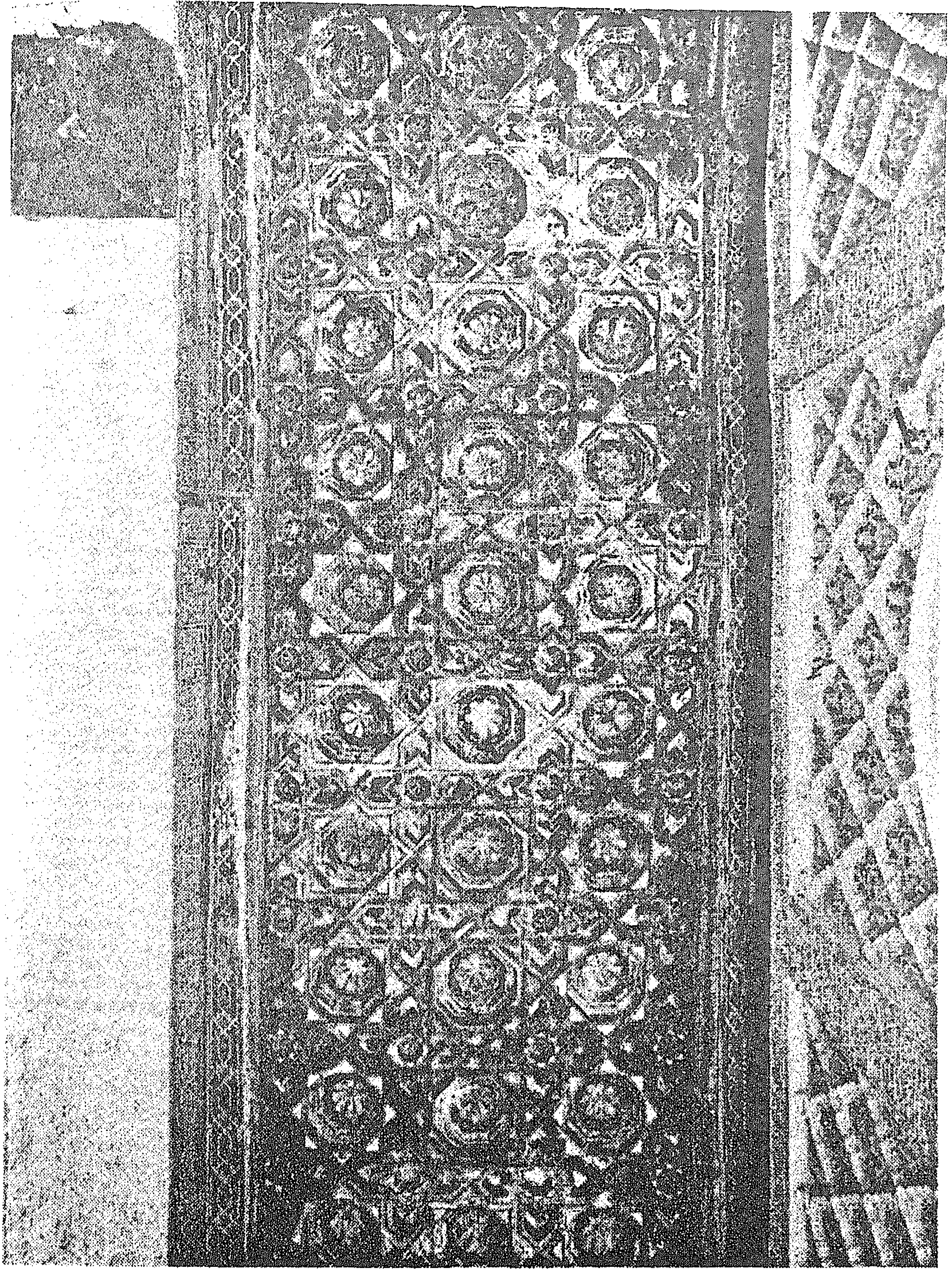




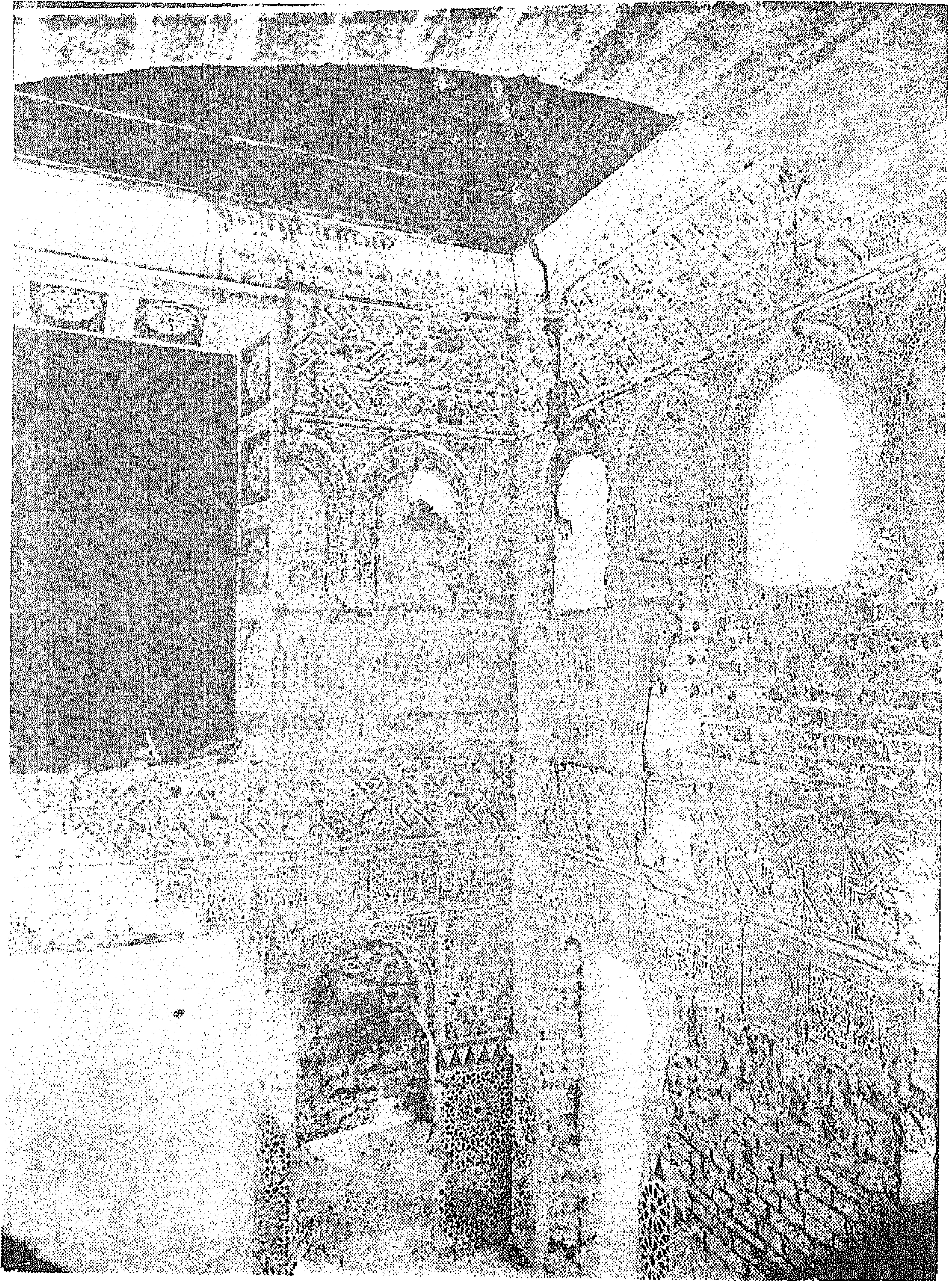
لوحة 72: غرناطة : زخارف جصية في جنة العريف (d,c,a) حائط ساتر من السيراميك b في جنة العريف (تصوير المؤلف) .



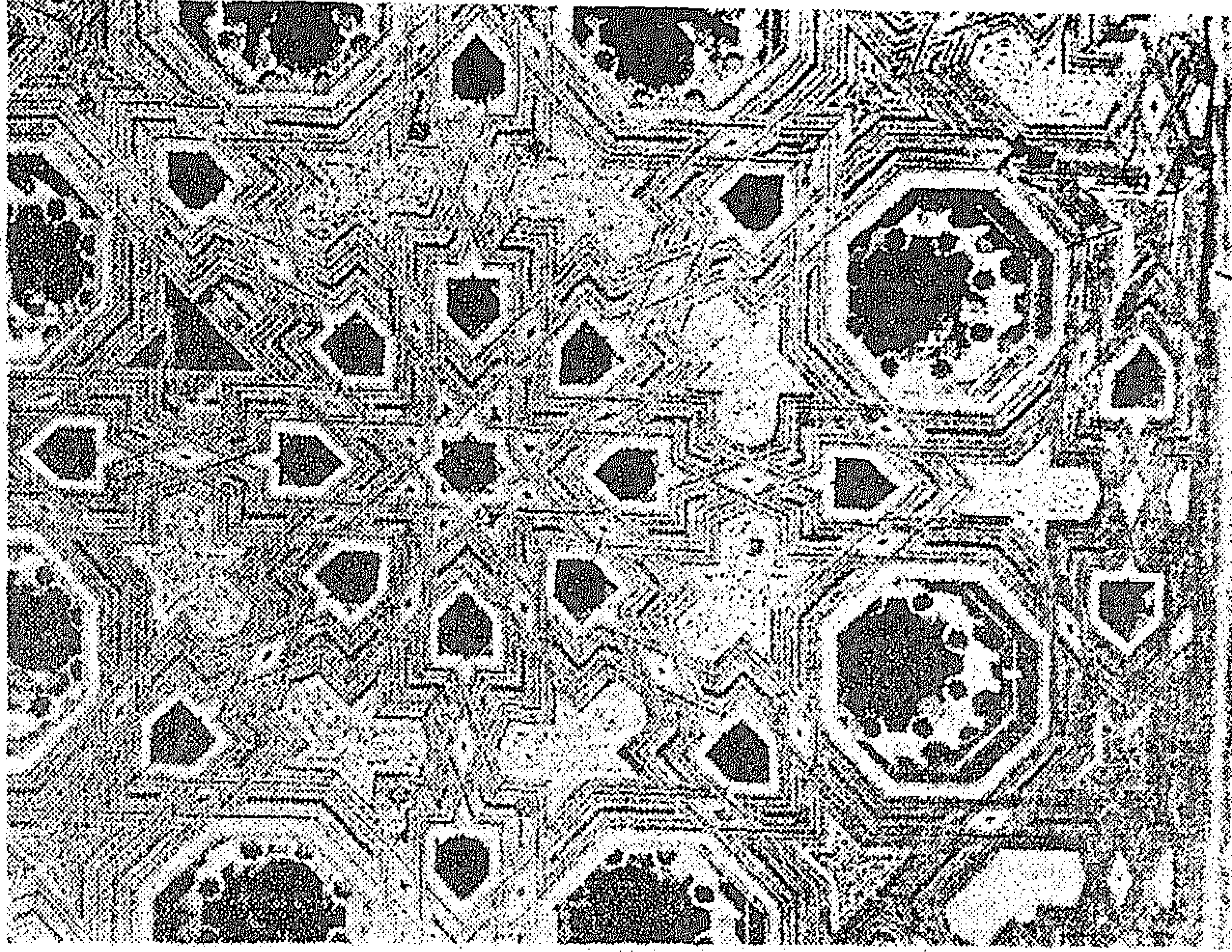
لوحة 73: الحمراء بوابة الروضة القبة مفصصة Agallonada .

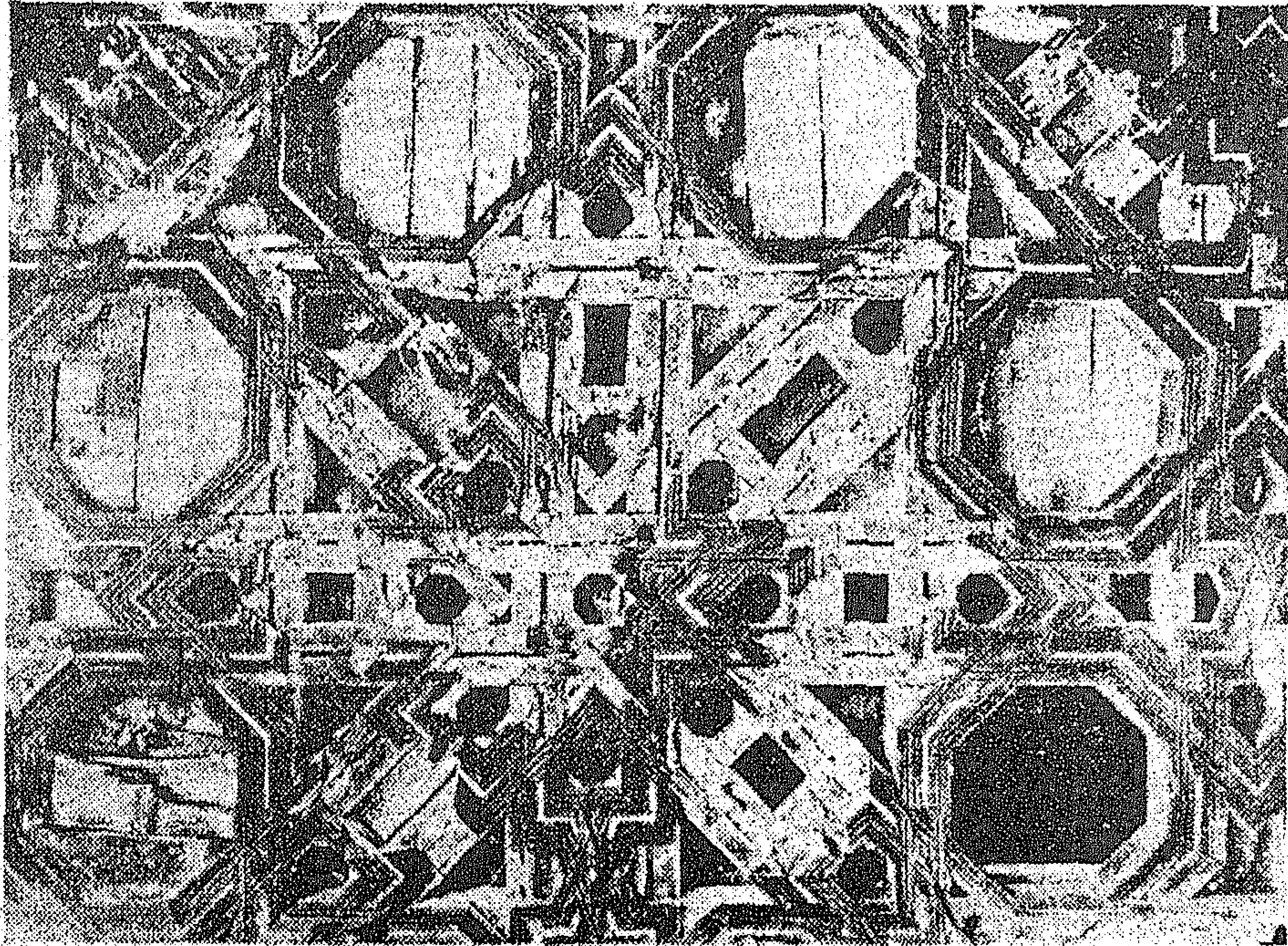


لوحة 74: جنة العريف بغرناطة سقف البلاطة الشمالية (تصوير ماس).

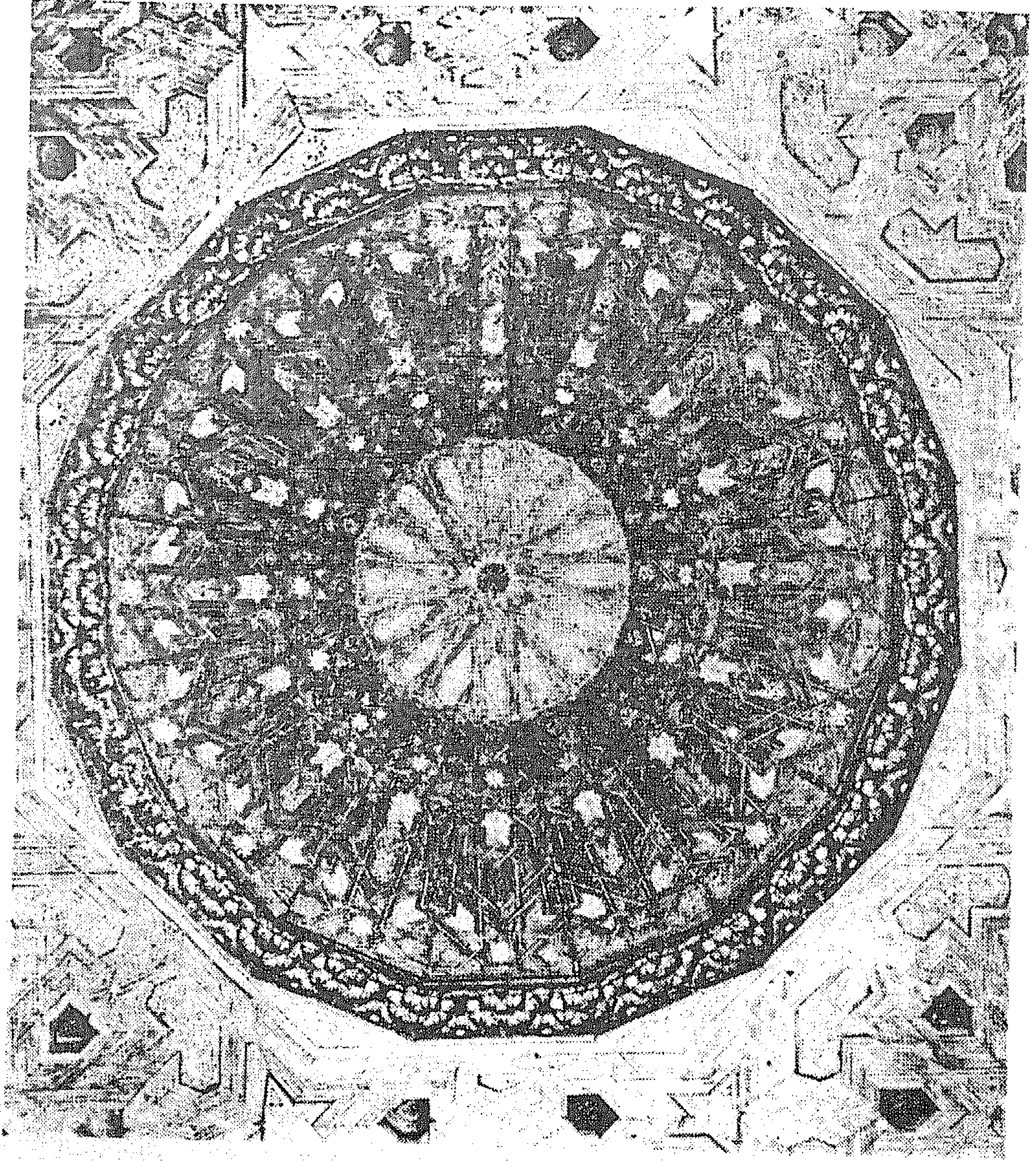


لوحة 75: الحمراء . البرطل . برج السيدات قبل ترميمه (تصوير إدارة الآثار في الحمراء) .

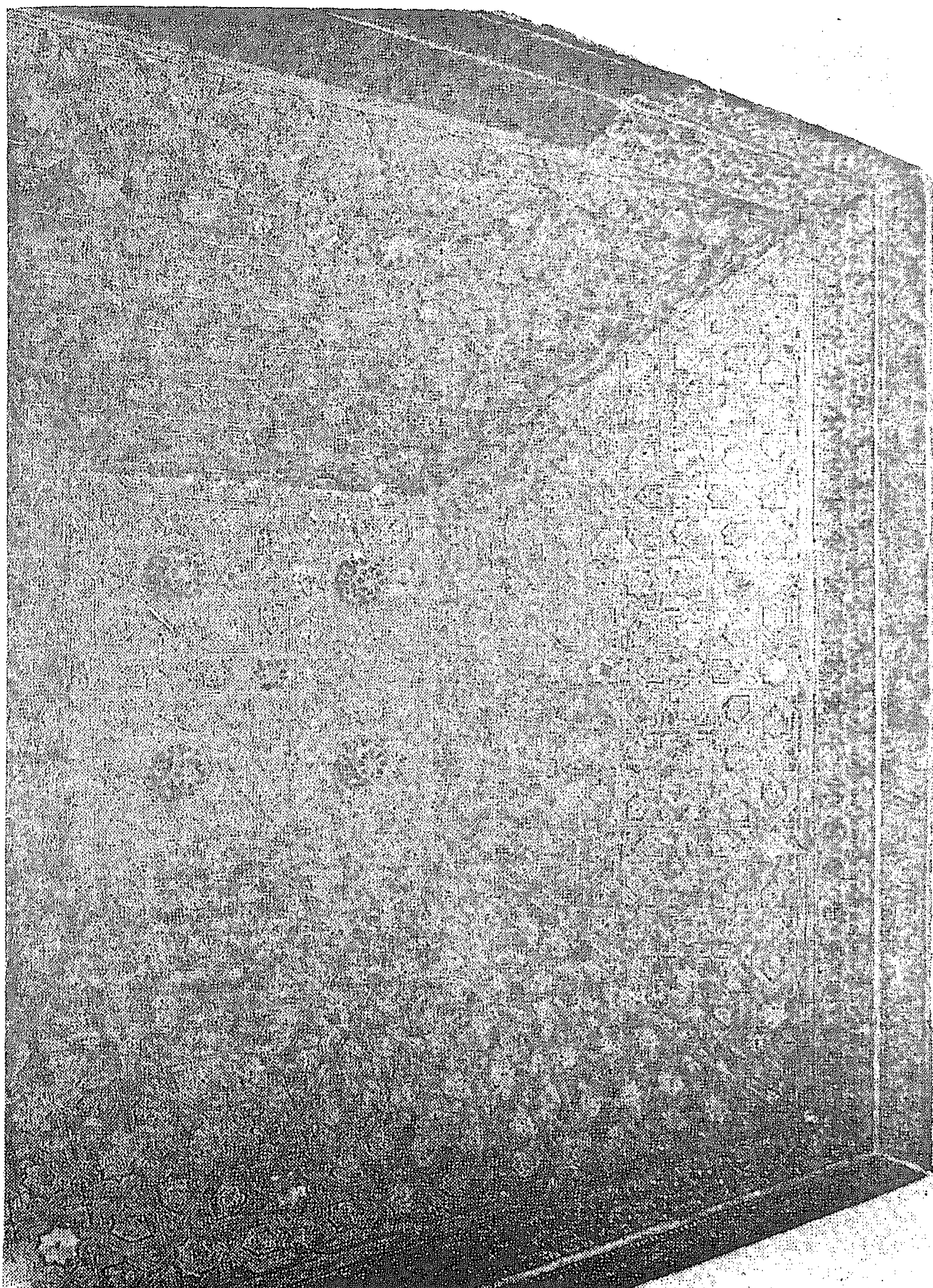




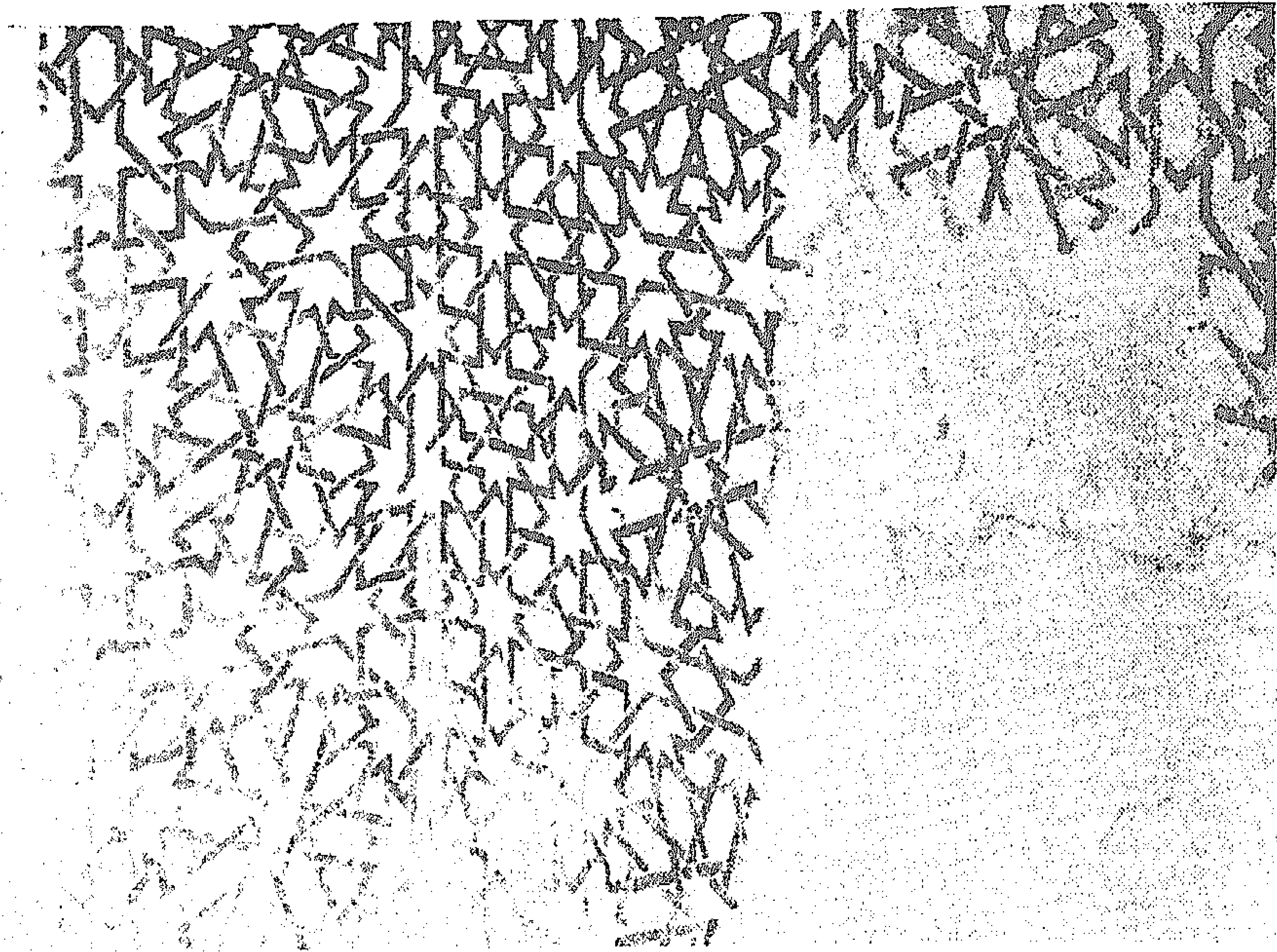
لوحة 76: الحمراء سقف مسطح في بلاطة برج البرطل، قبل وبعد الترميم (تصوير إدارة الآثار في الحمراء).

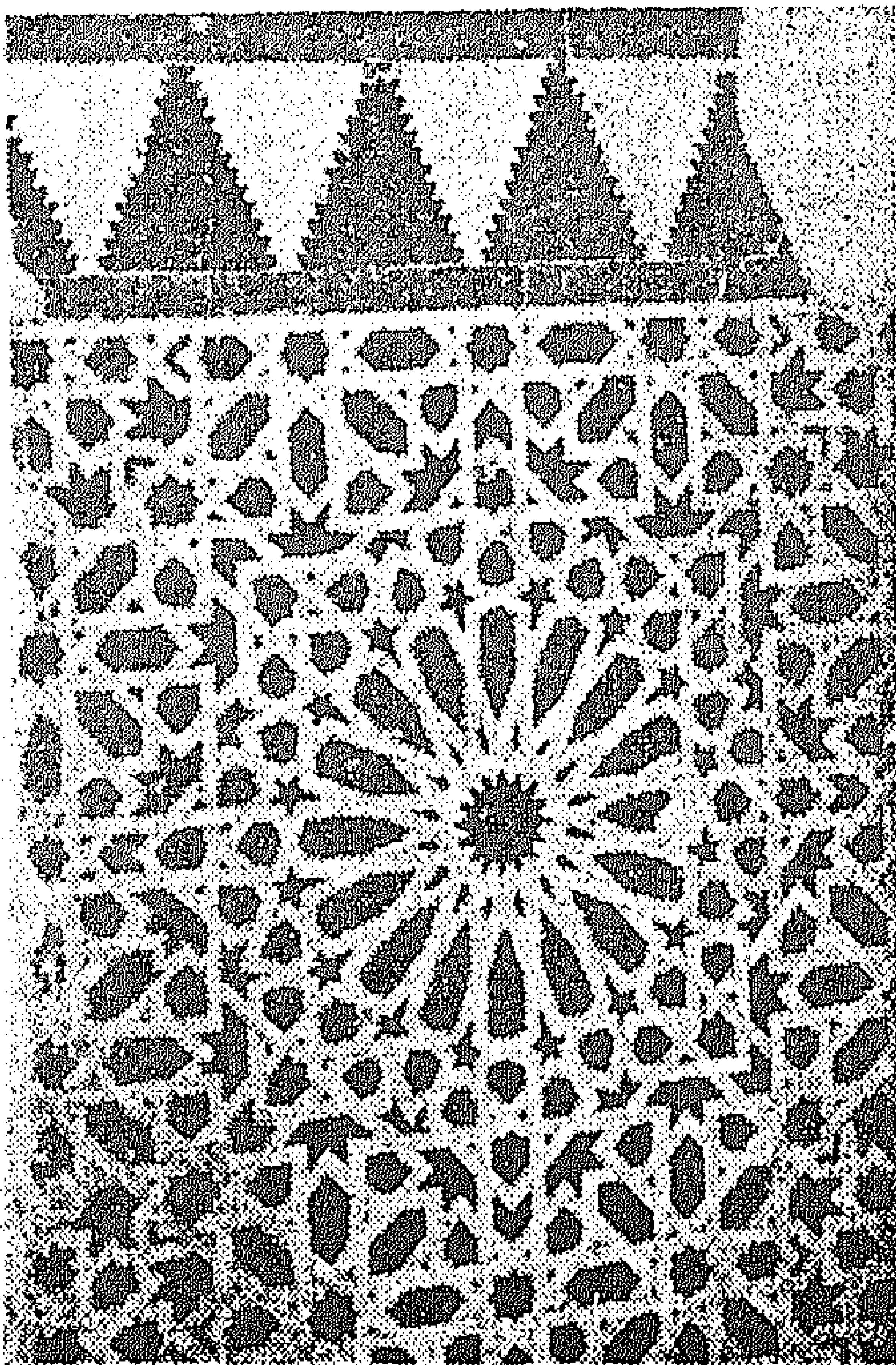


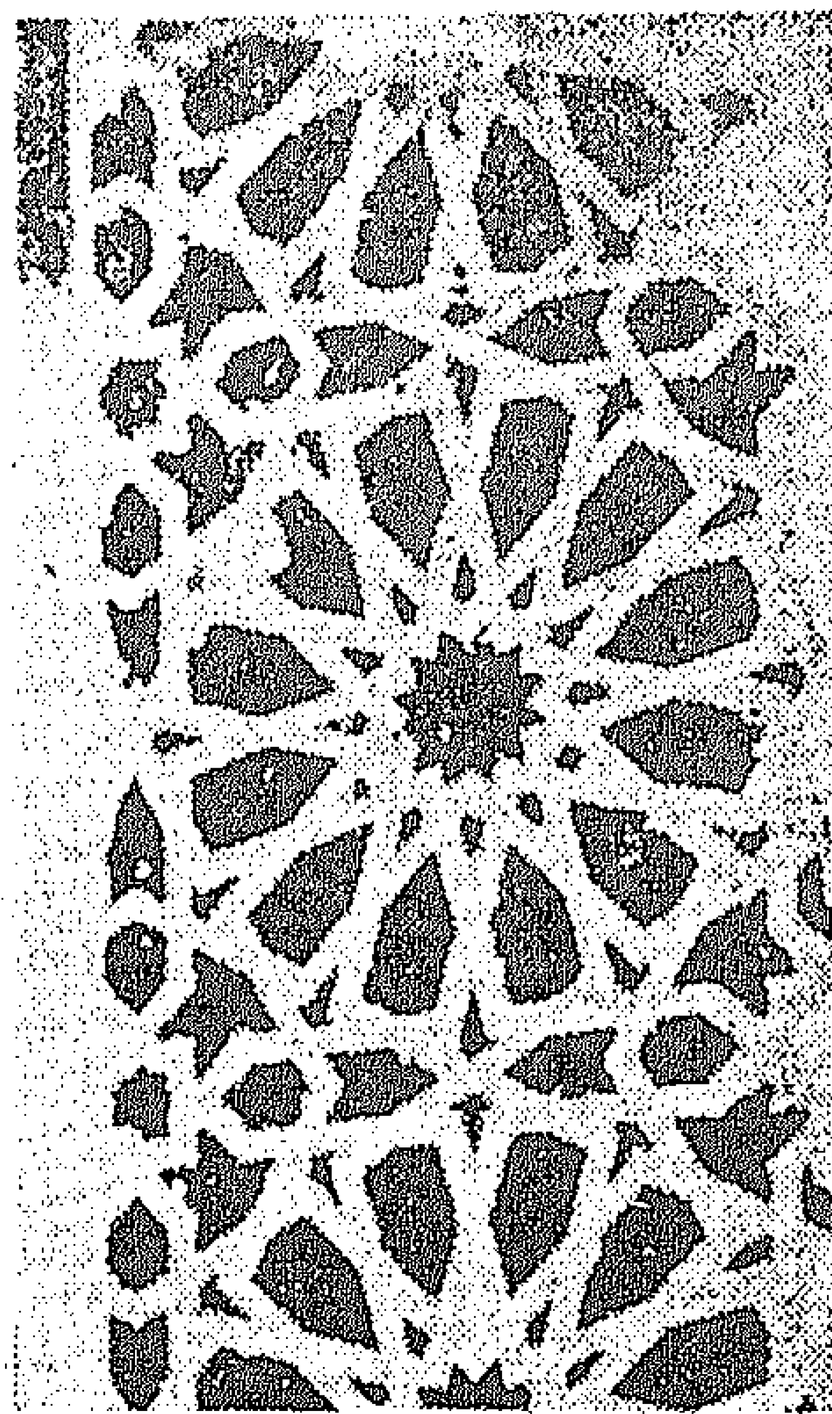
لوحة 77: الحمراء الطافية المركزية للبلاطة بعد الترميم (تصوير إدارة الآثار في الحمراء).

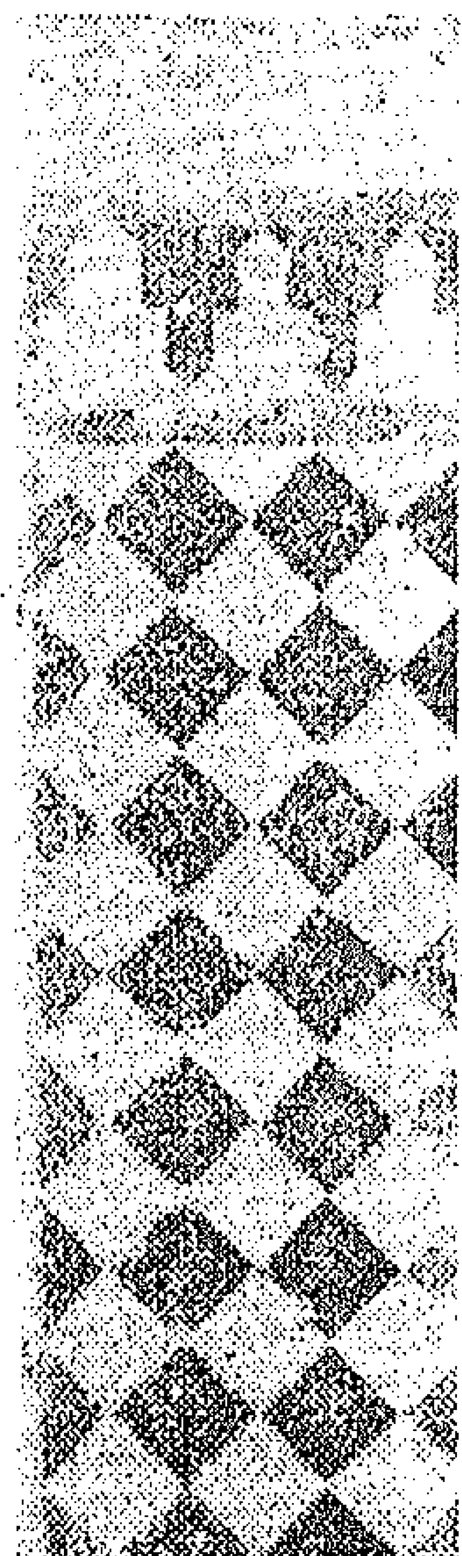


لوحة 78: الحمراء سقف برج البرطل (تصوير ماس).

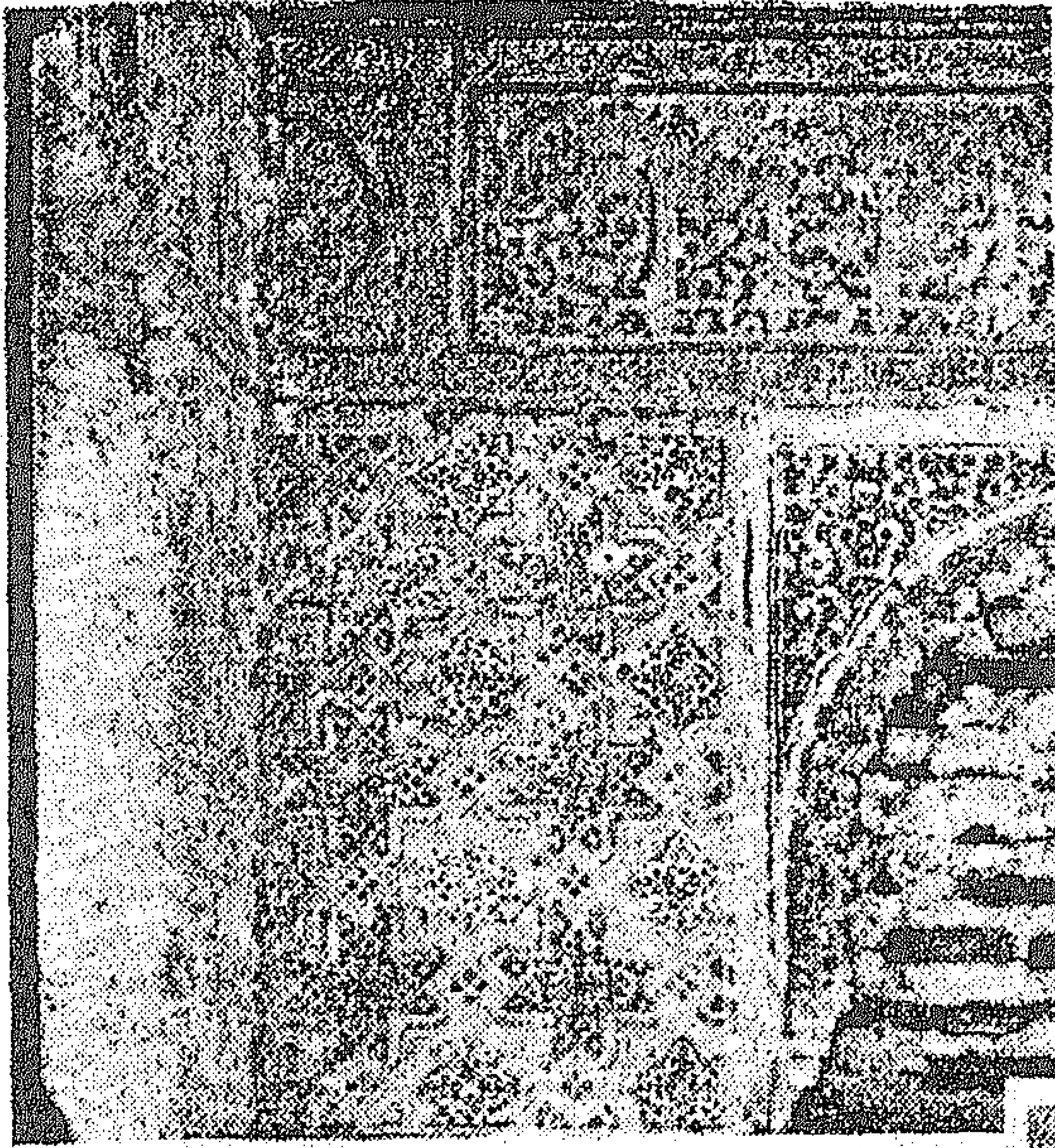
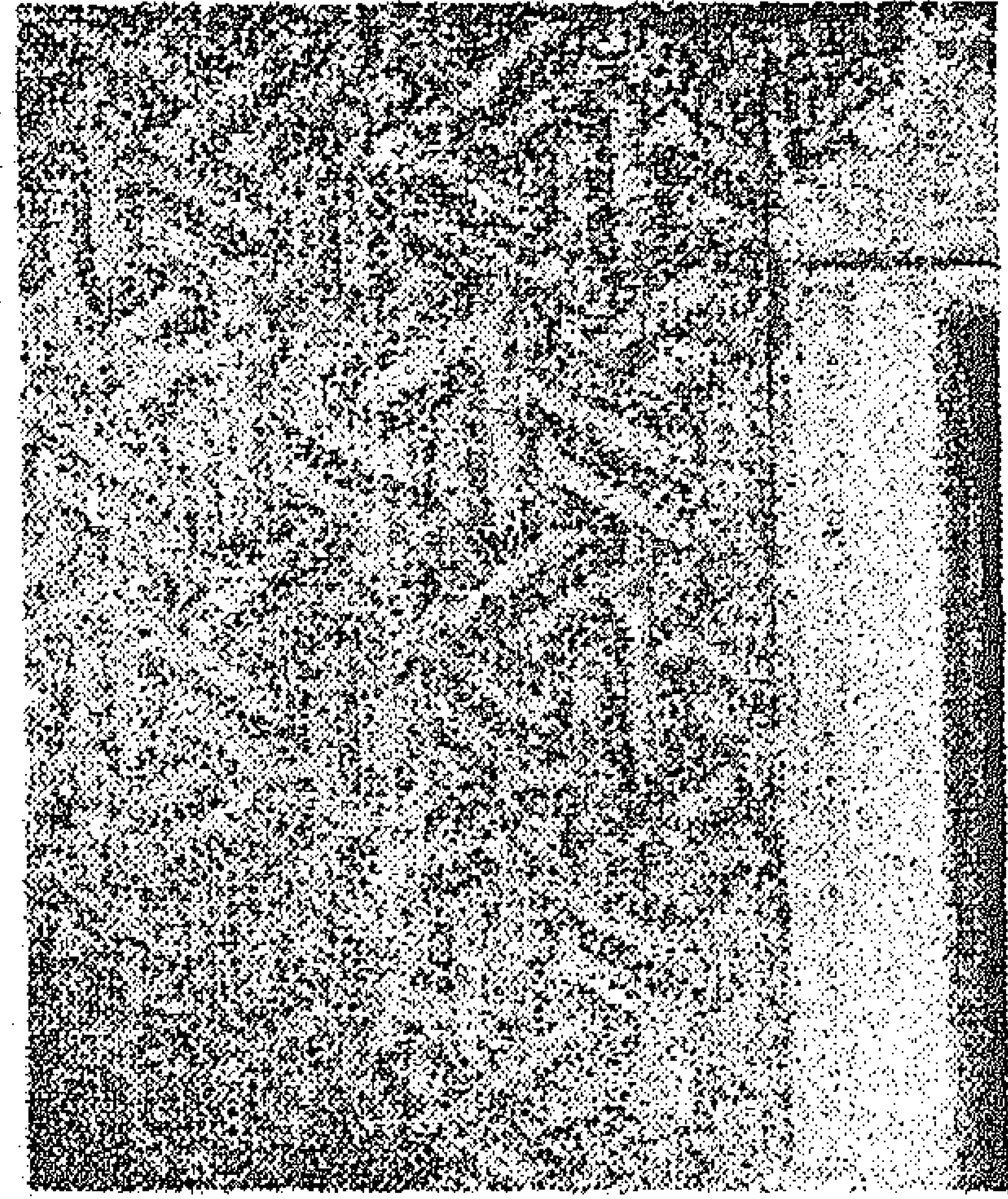
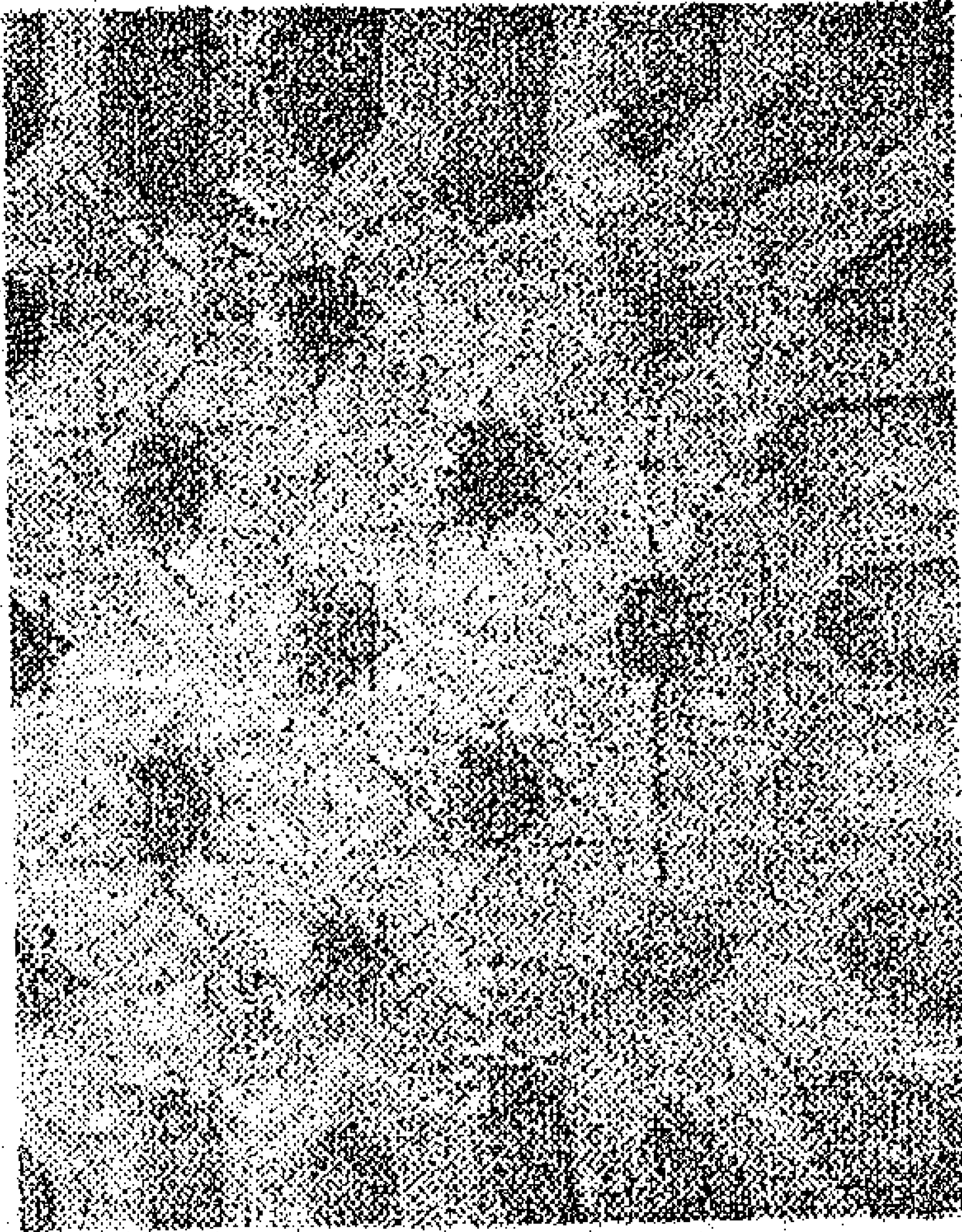
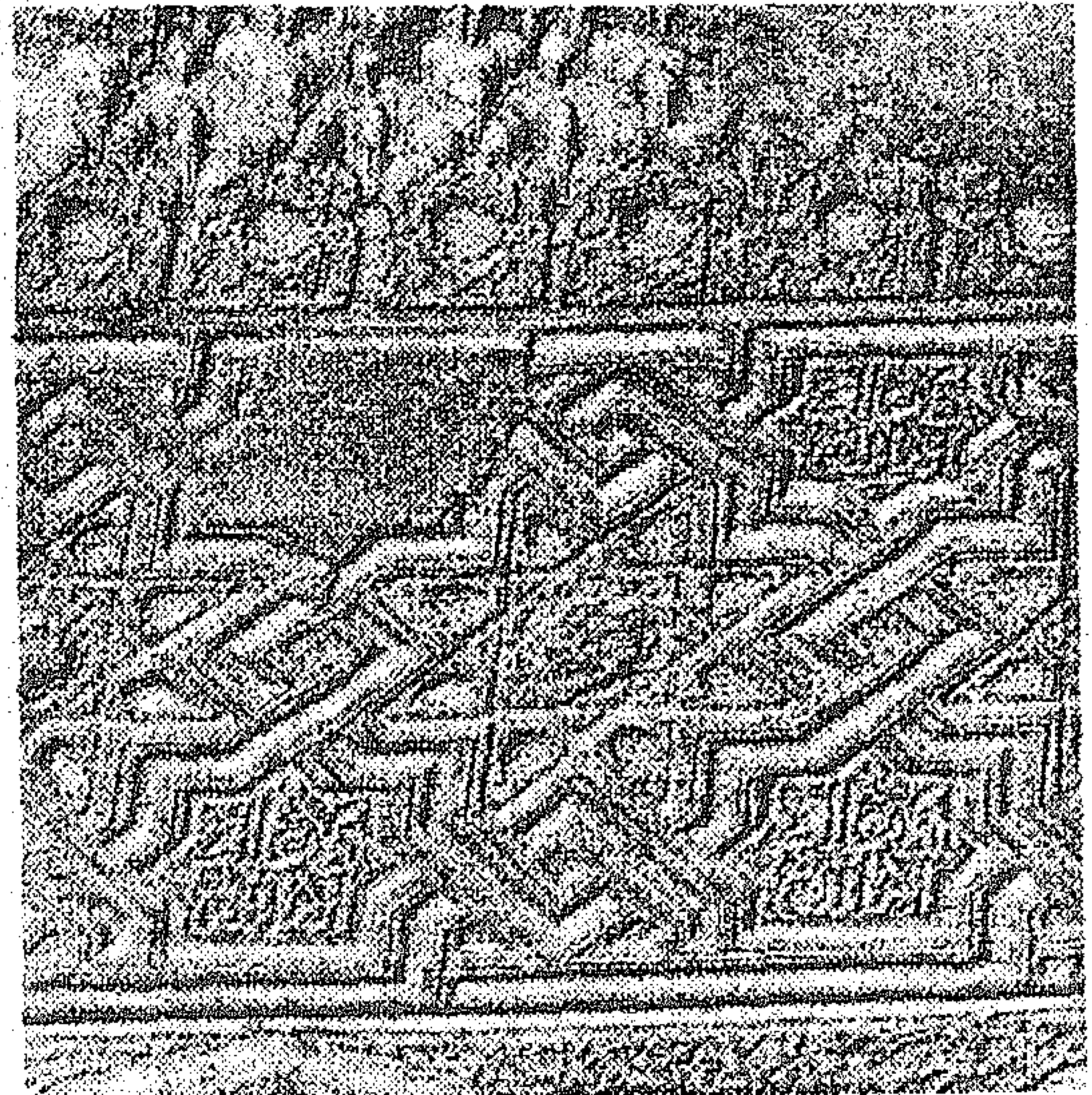
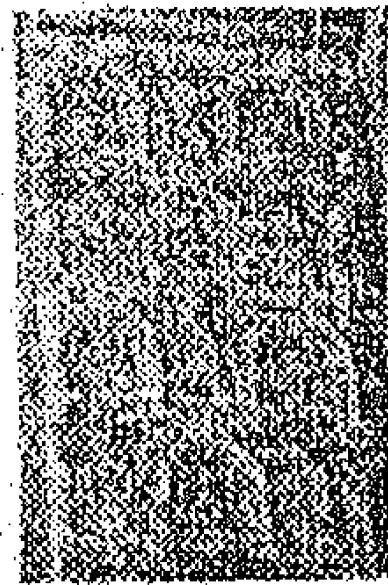
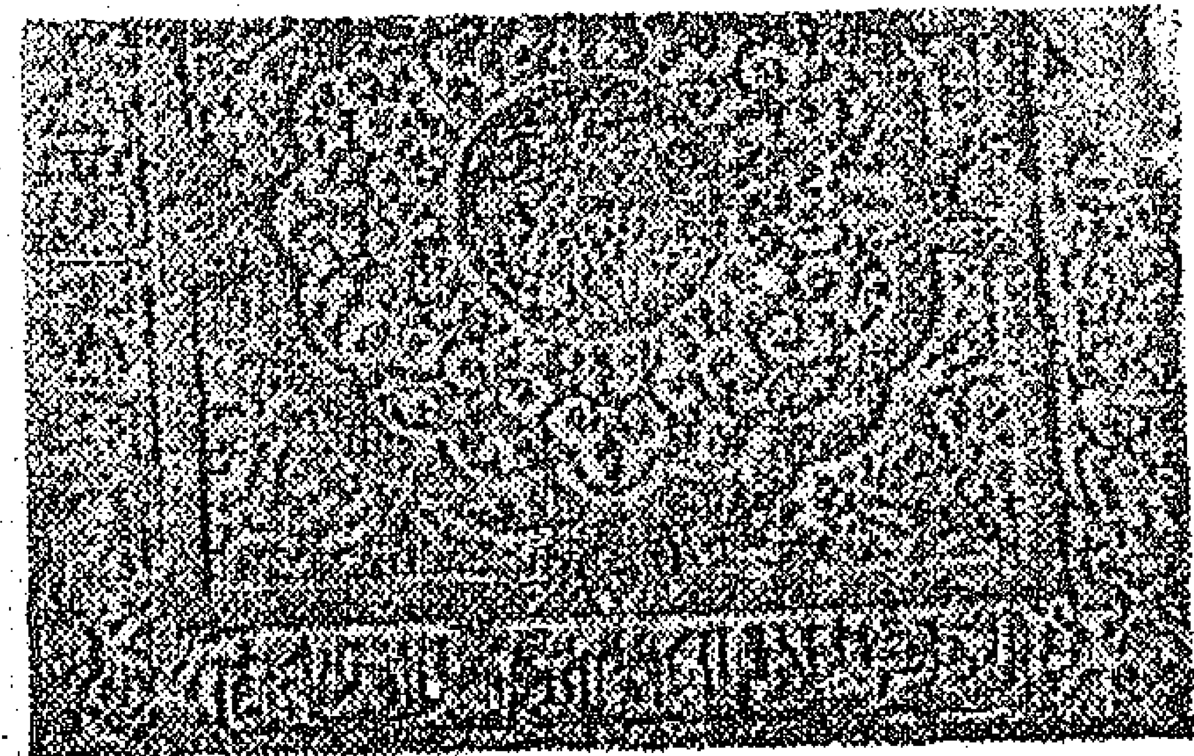




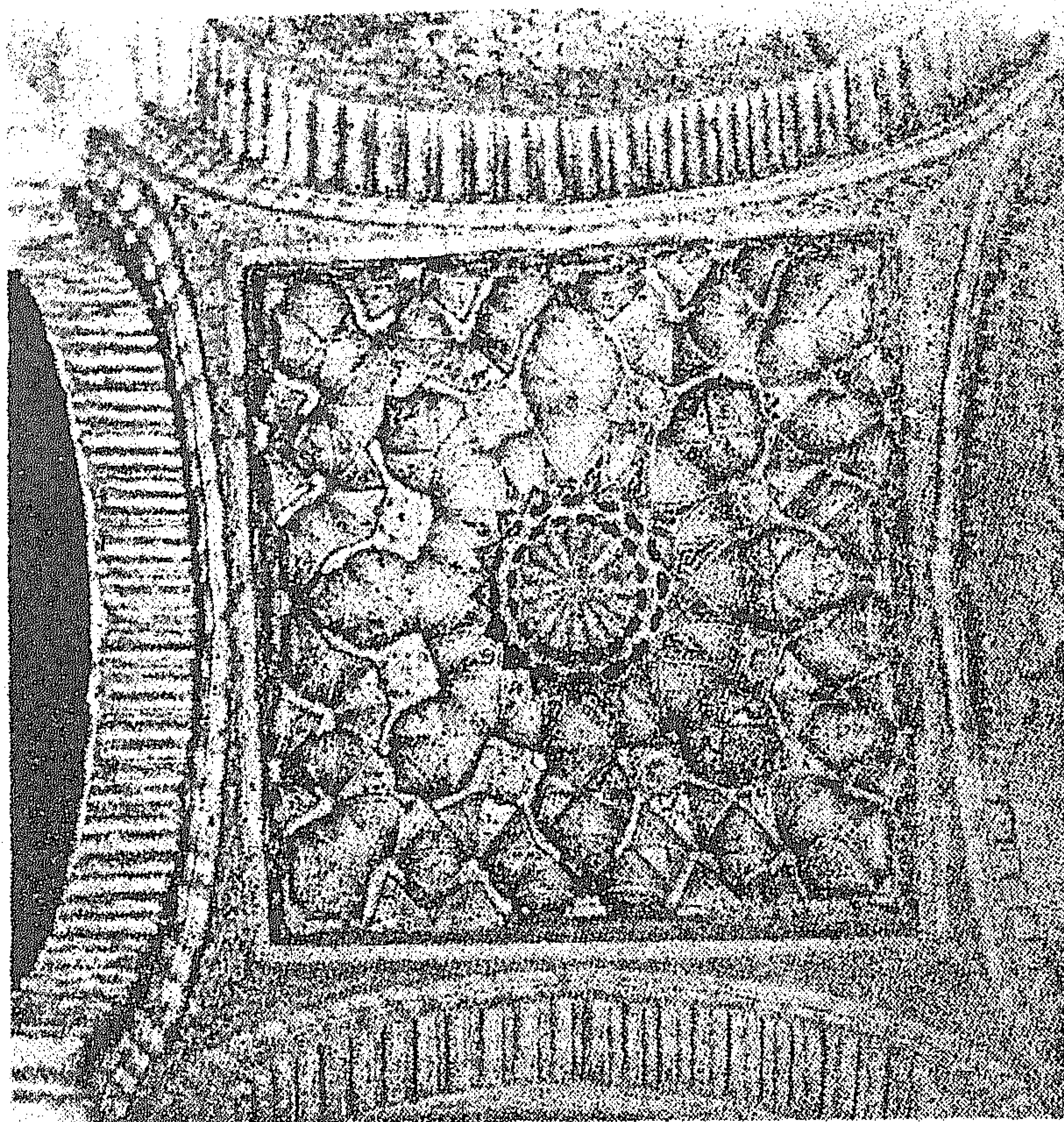


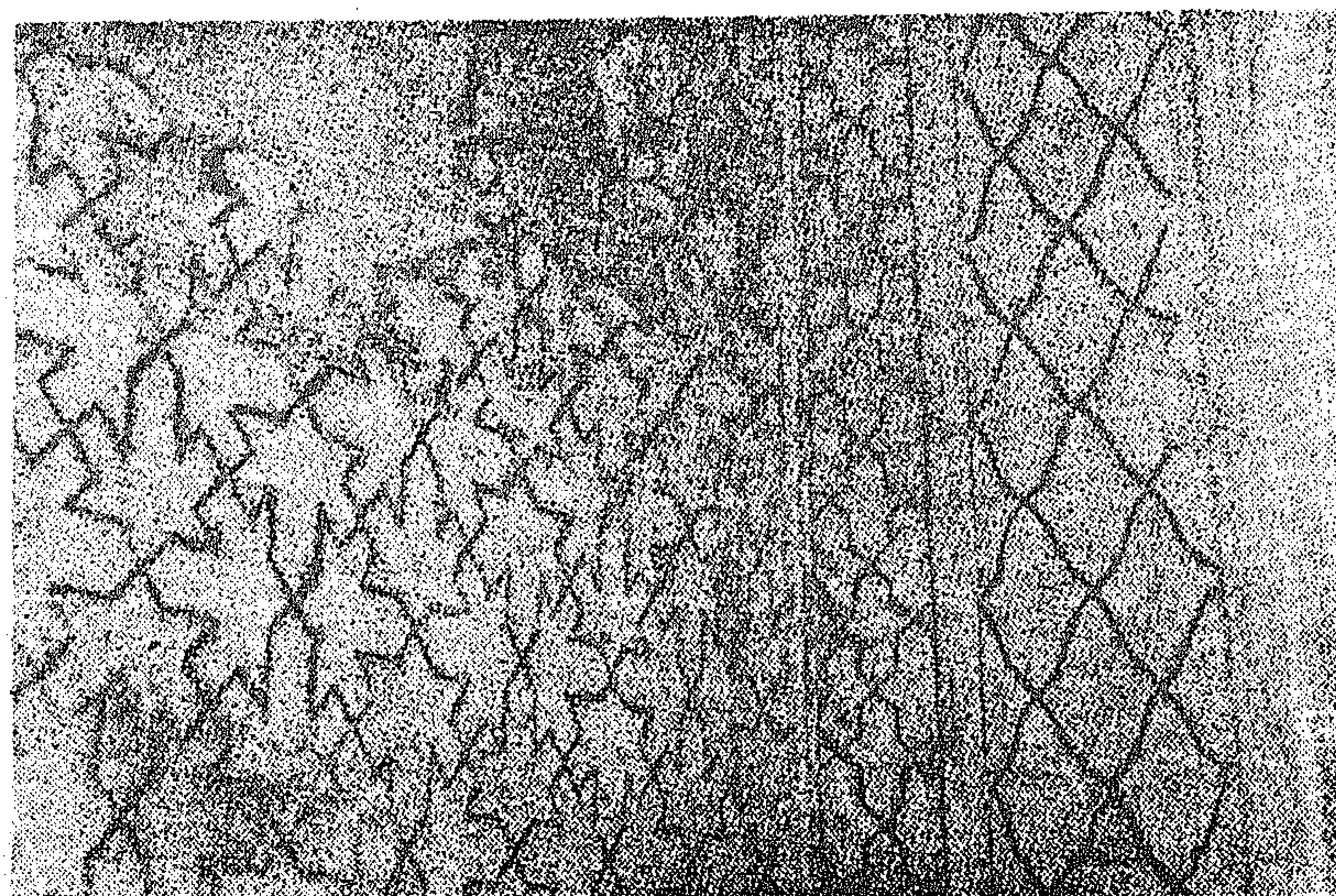


لوحة 79: الحمراء. وزرات من سيراميك، في البرطل (أرشيف التصوير في إدارة الآثار والمؤلف).

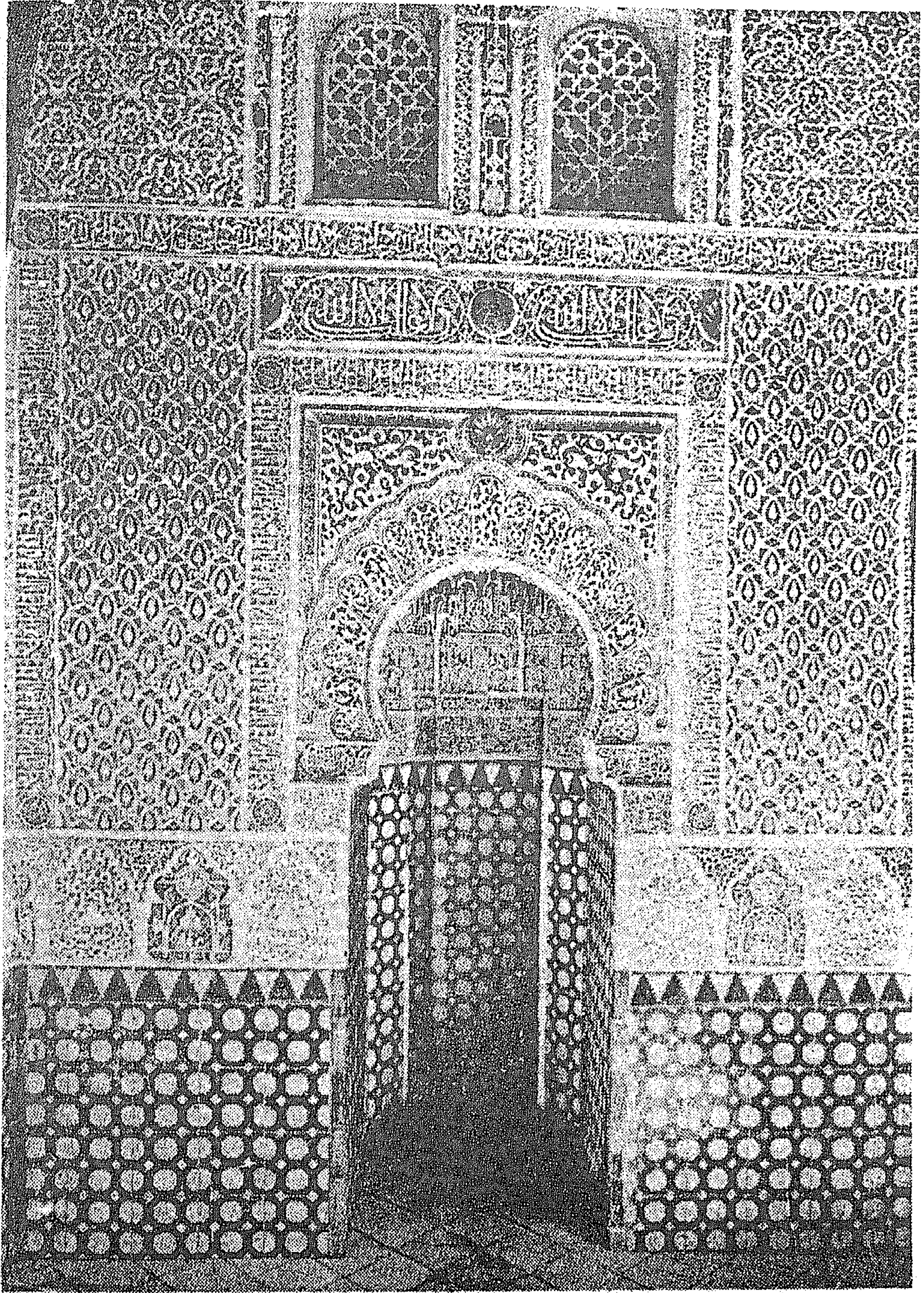







لوحة 80 : البرطل f,d,a زخارف جصية في البرج الرئيسي e,d زخارف جصية في الطابق العلوي c تفاصيل من بحر السقف الجمالوني ذي البراطيم والأربطة في حجرة الرسم العربي (تصوير أرشيف التصوير في إدارة الآثار والمؤلف) .

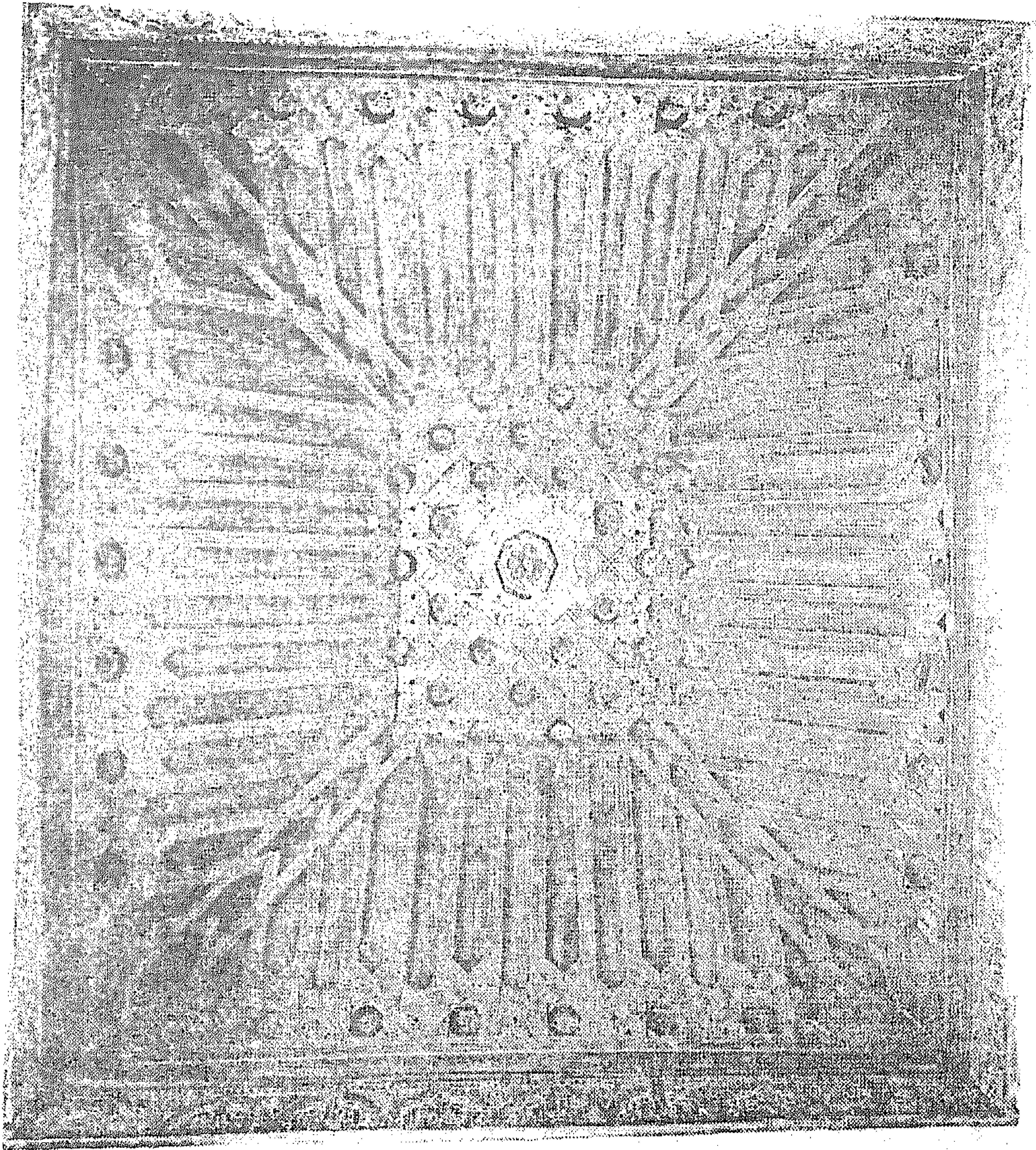




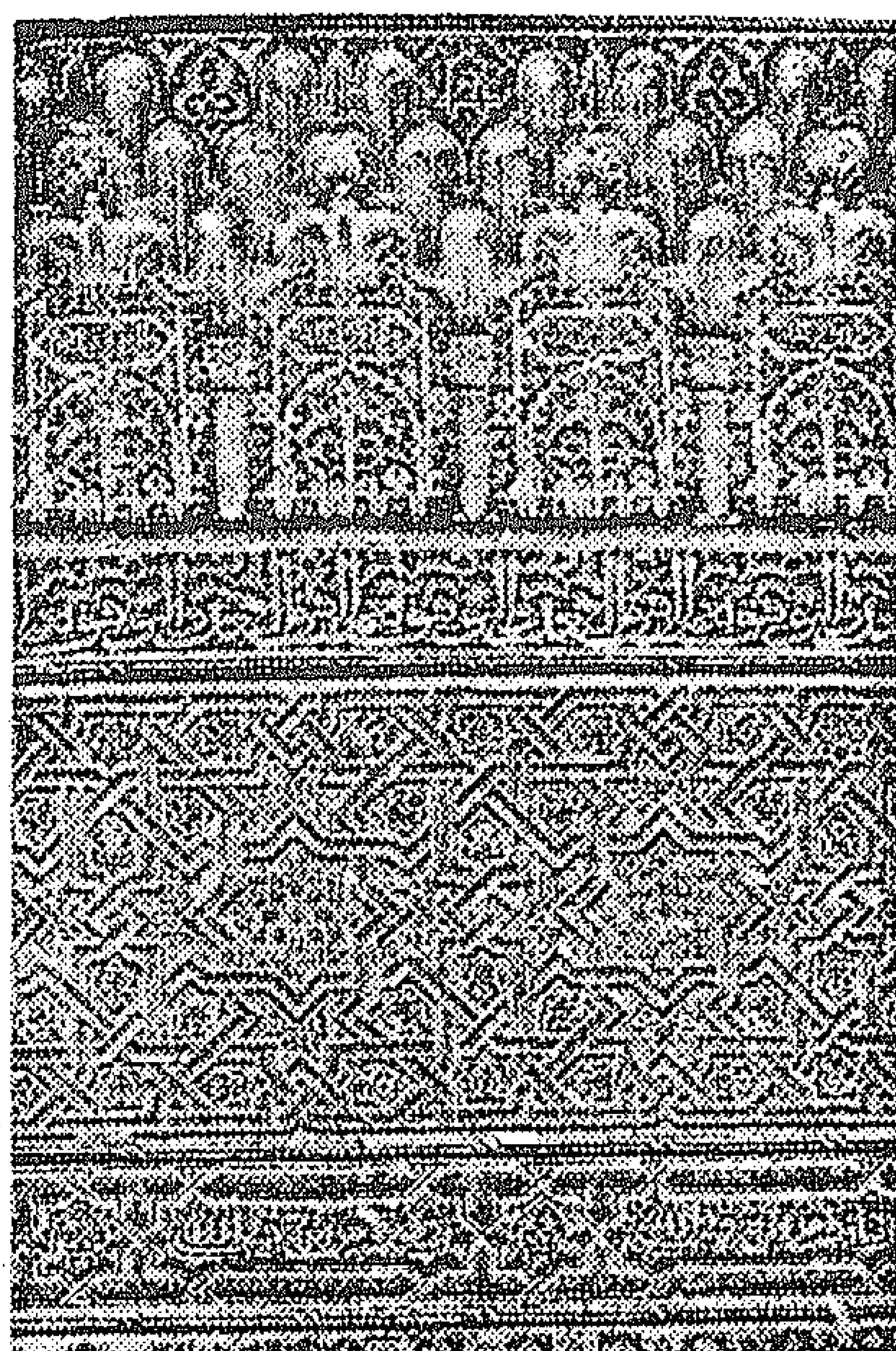
لوحة 81: الحمراء البرطل . طاقية المقربصات ، والأشكال الهندسية في برج المراقبة (تصوير المؤلف) .

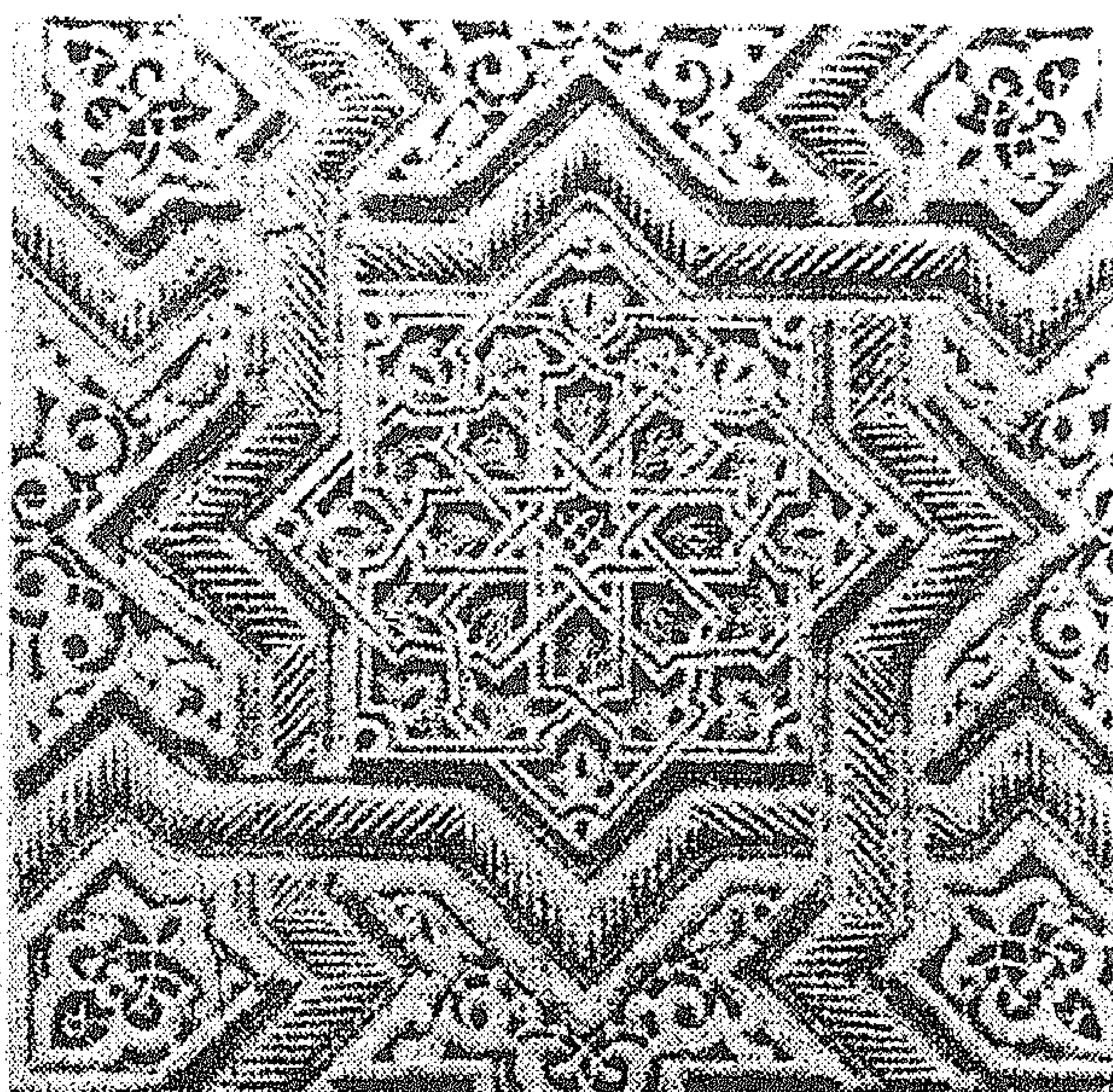


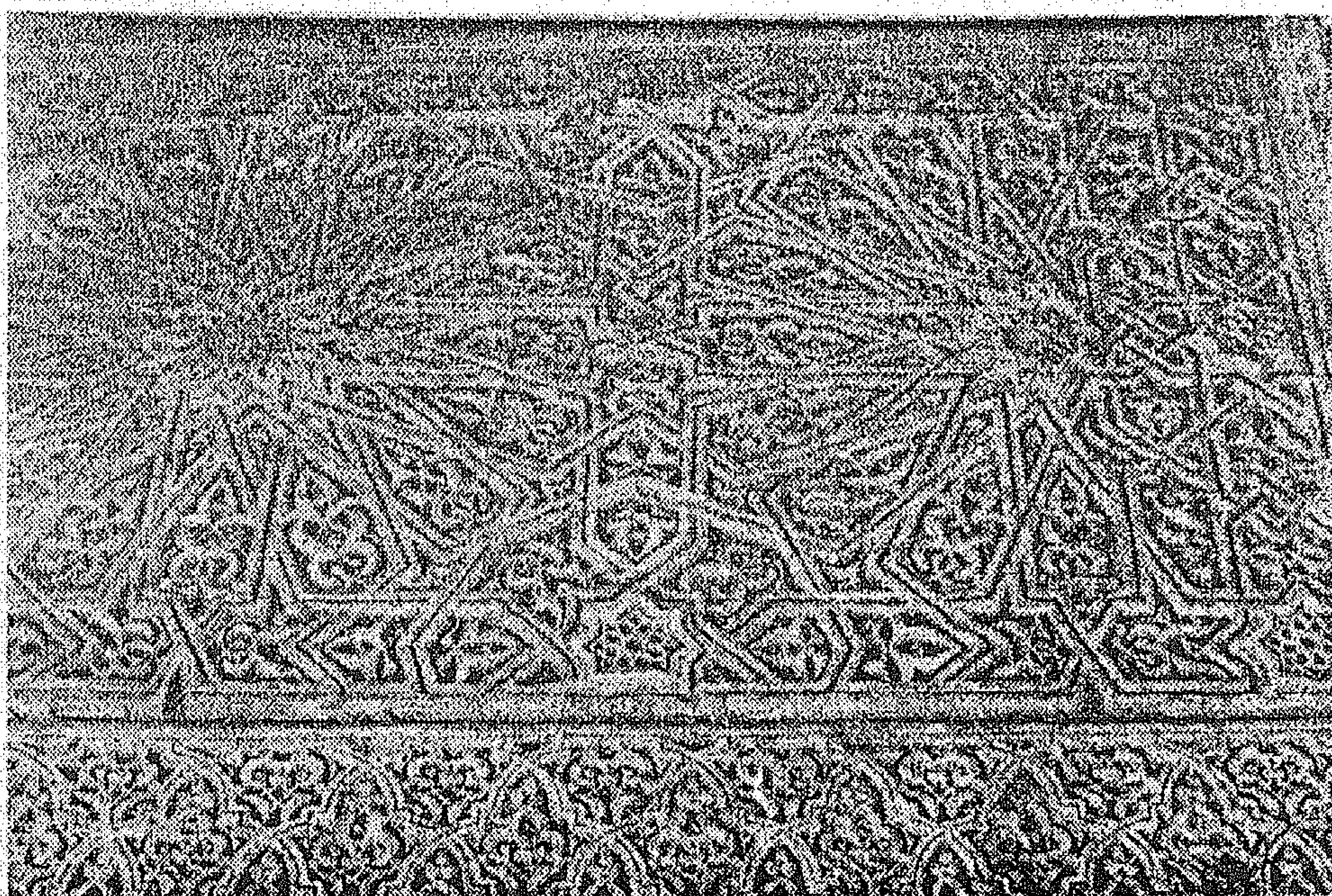
لوحة 82: الحمراء: واجهة محراب المصلى في البرطل (تصوير إدارة الآثار بالحمراء).



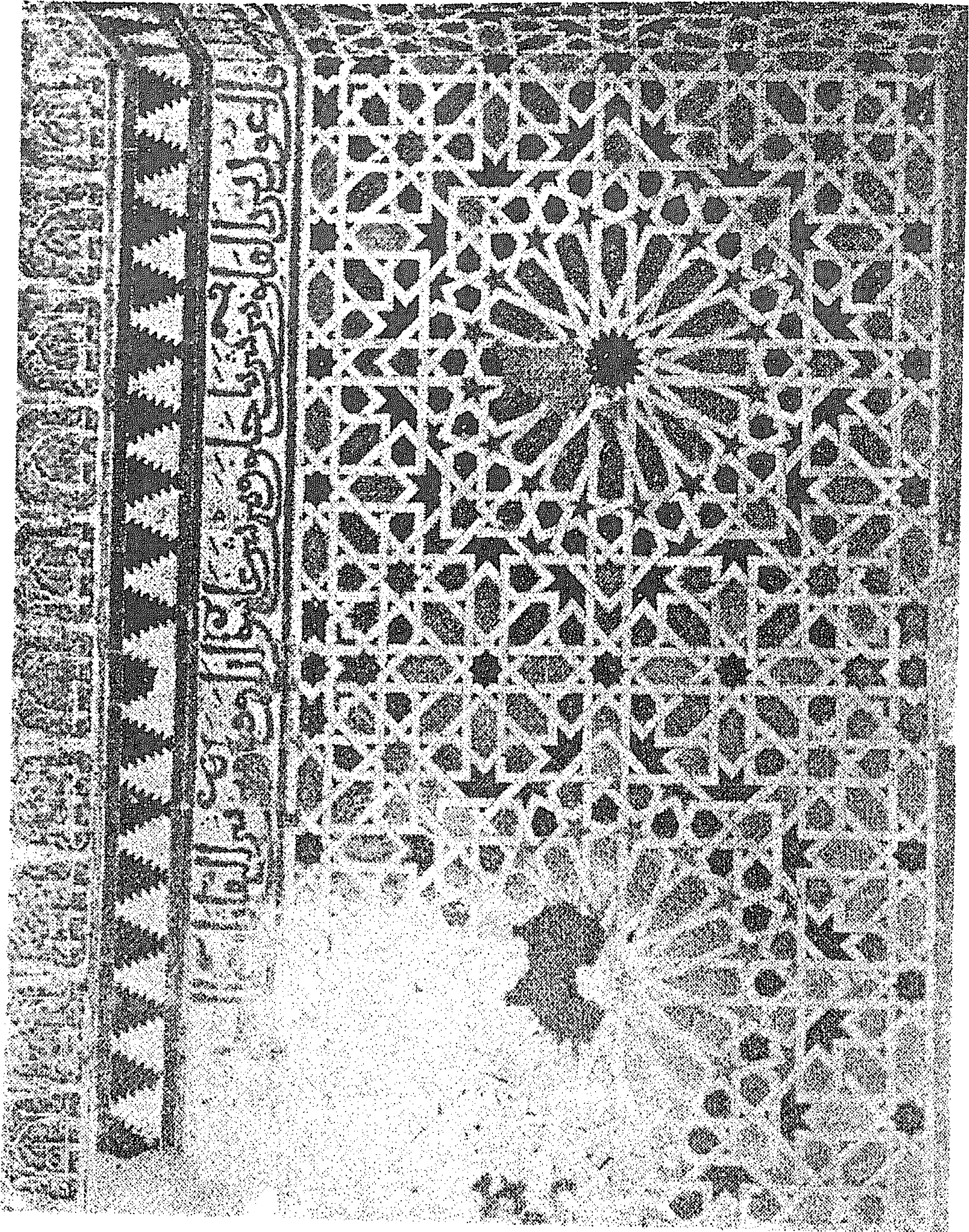
لوحة 83: الحمراء سقف المصلى في البرطل (تصوير إدارة الآثار بالحمراء) .



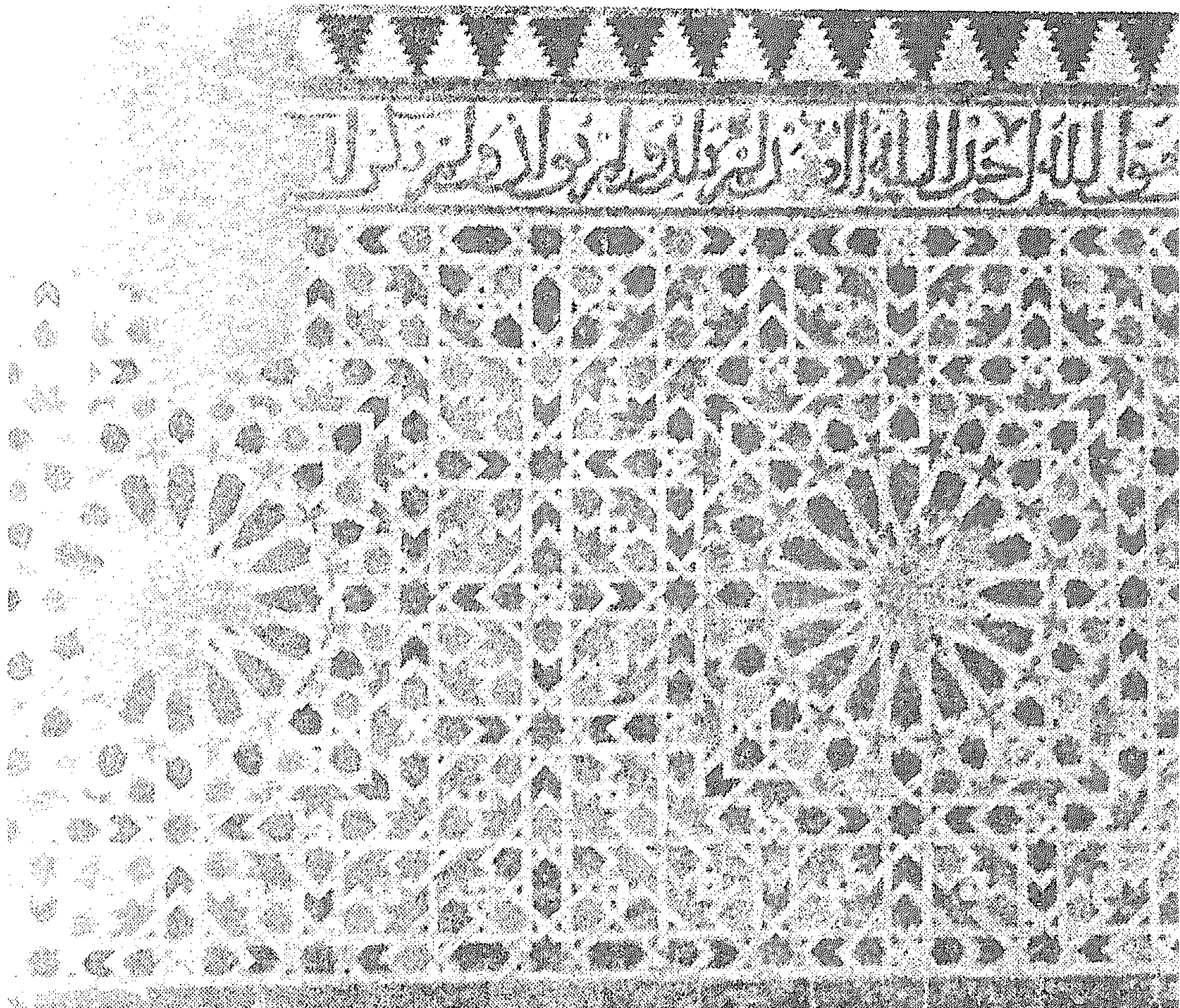




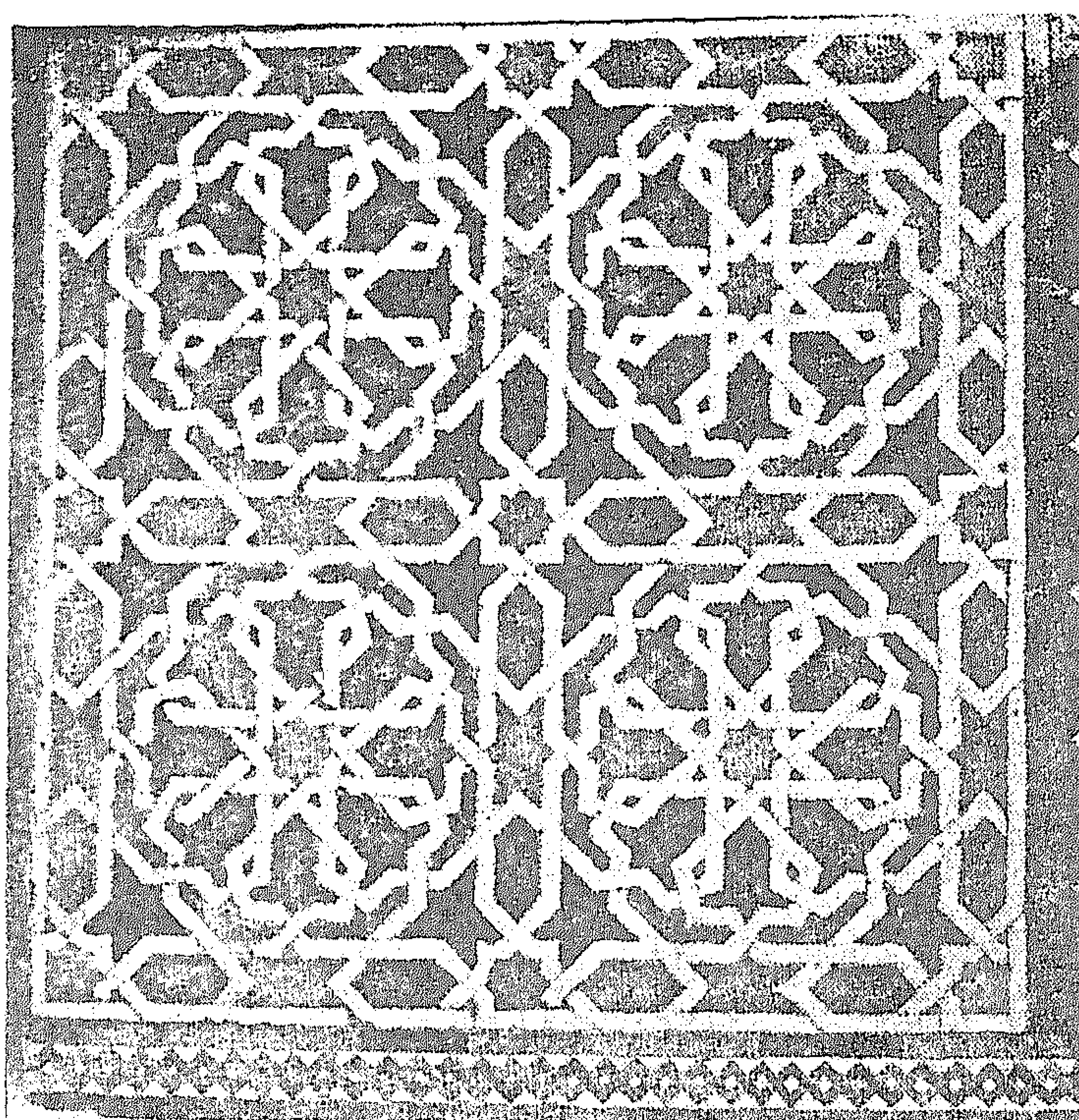
لوحة 84: الحمراء برج الأسيرة b,a الزخارف الجصية العليا في الحجرة الرئيسية c زخارف إحدى الحجرات (تصوير المؤلف).

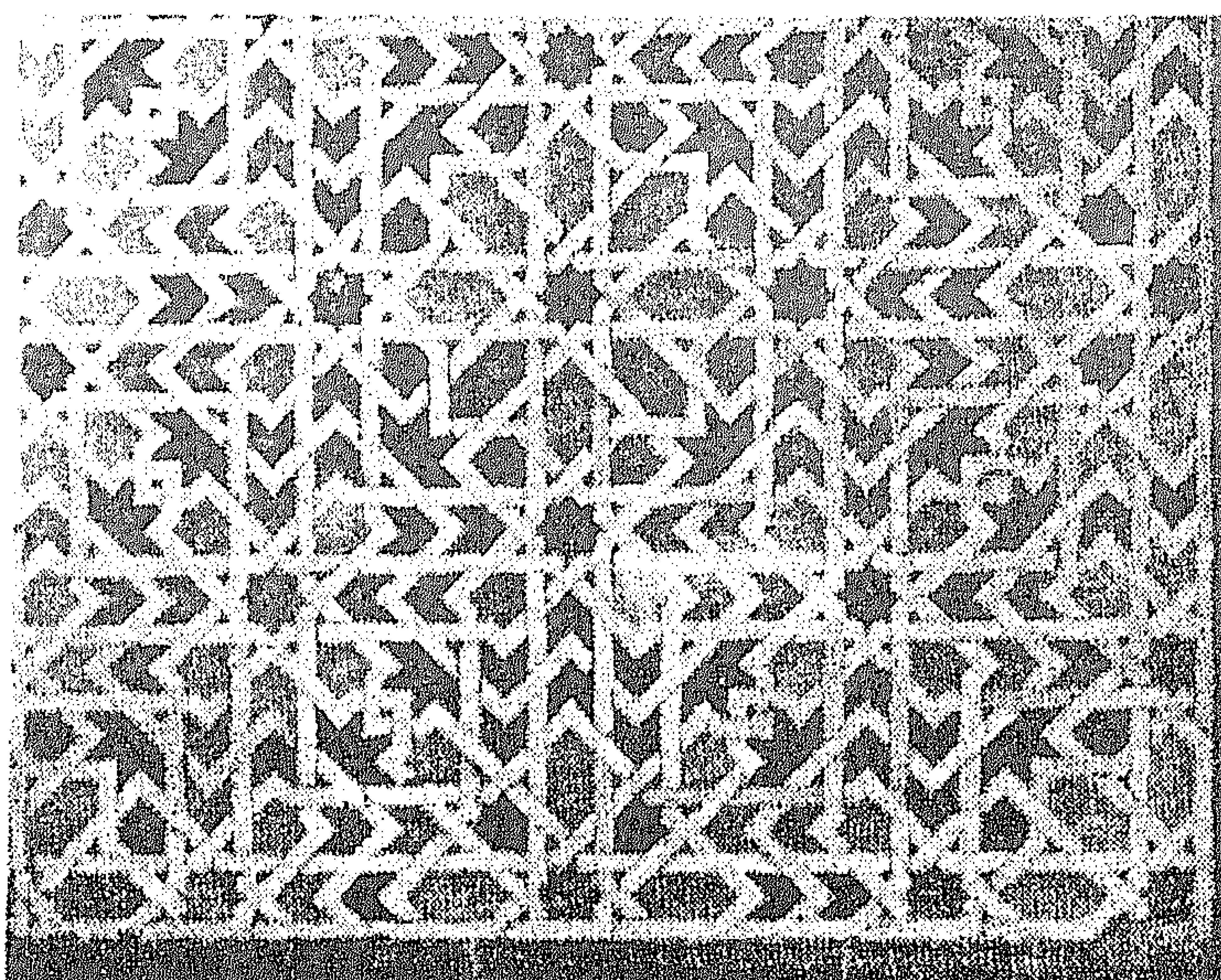


لوحة 85: الحمراء : برج الأسيرة . وزرة من السيراميك في الحجرة الرئيسية (تصوير المؤلف) .

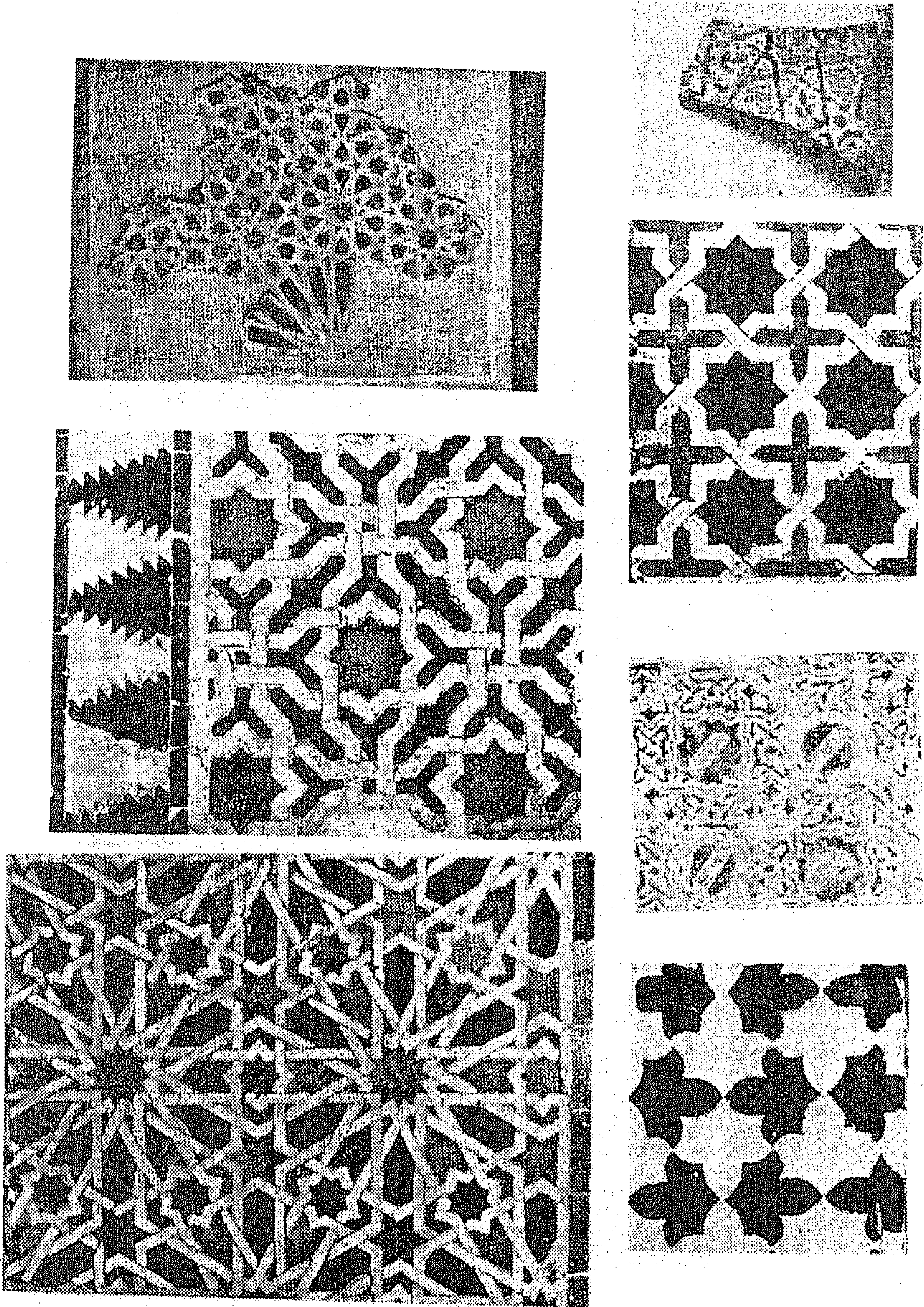


لوحة 86: الحمراء : برج الأسيرة . وزرة من السيراميك في الحجرة الرئيسية (تصوير المؤلف) .

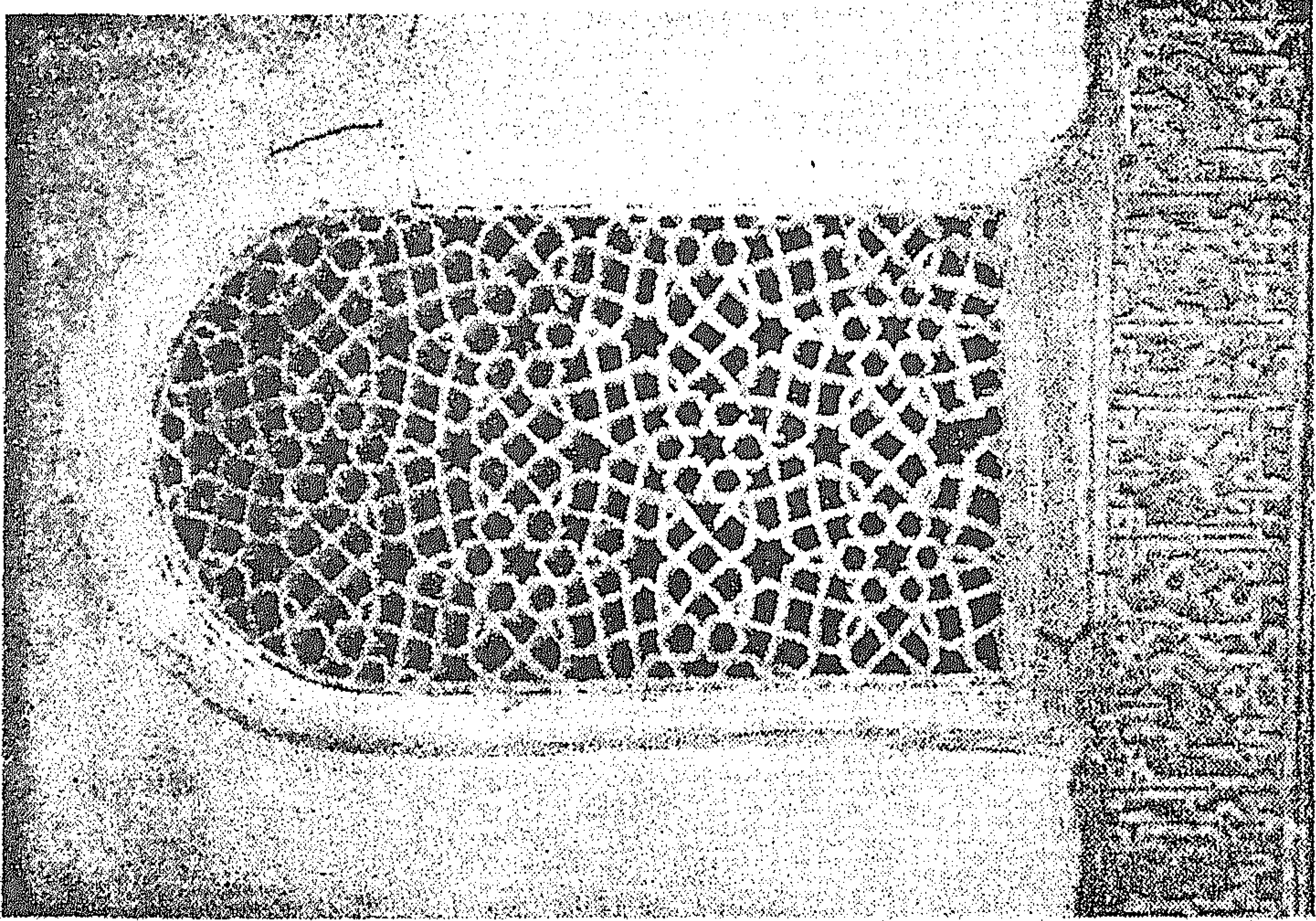


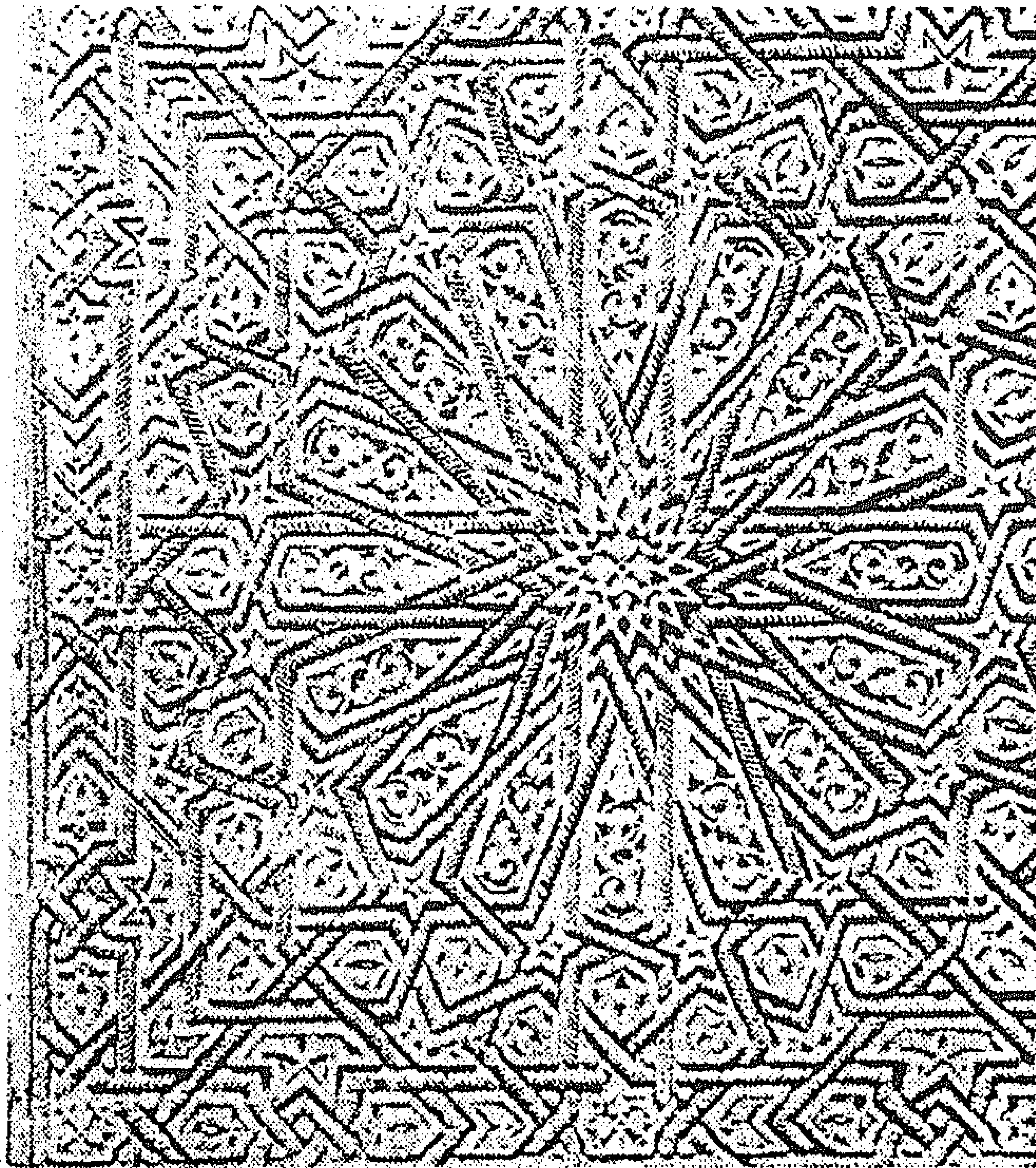


لوحة 87: الحمراء : برج الأسيرة . (a) وزرة من السيراميك في إحدى الغرف المجاورة
(b) وزرة من السيراميك في الغرفة الرئيسية .

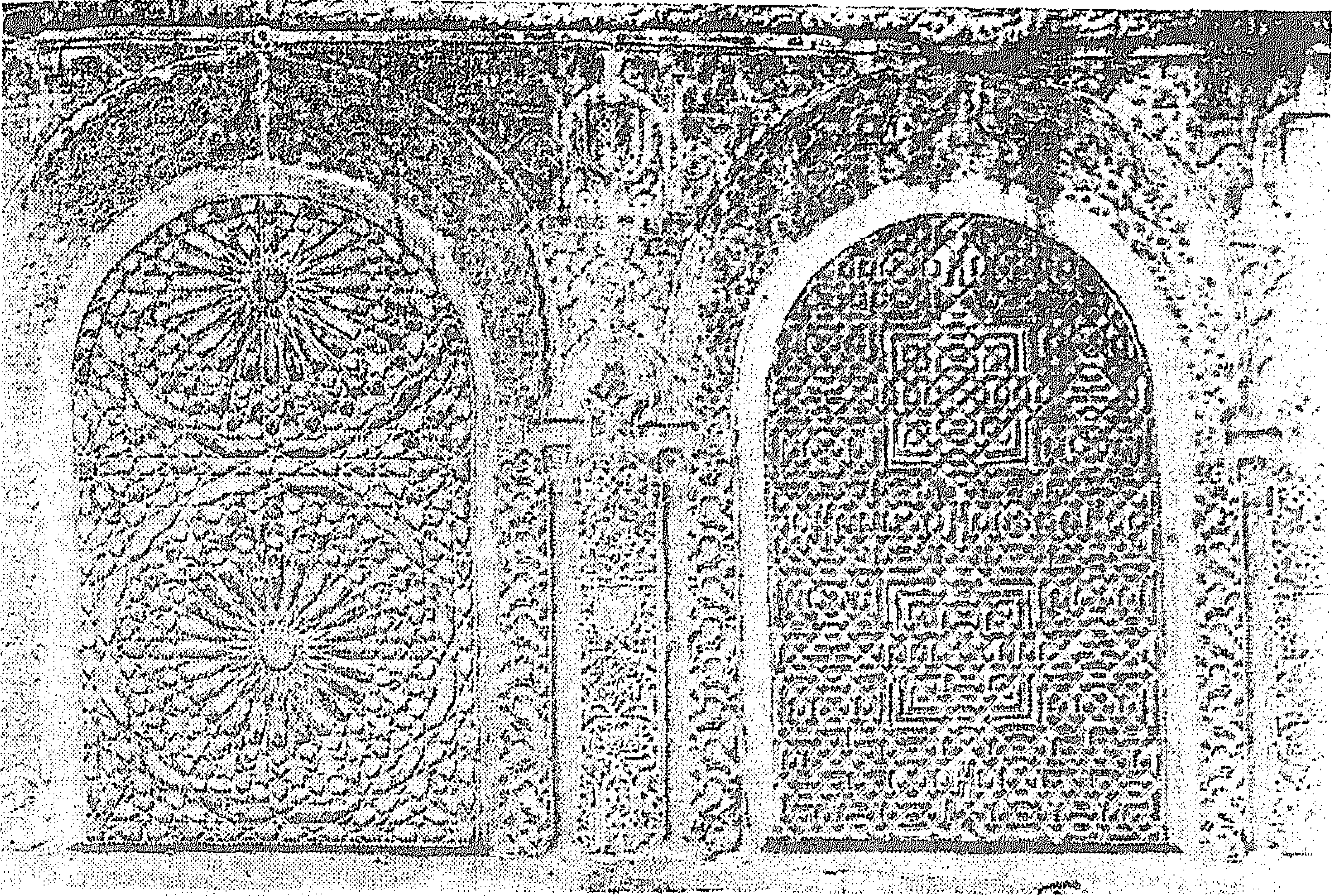


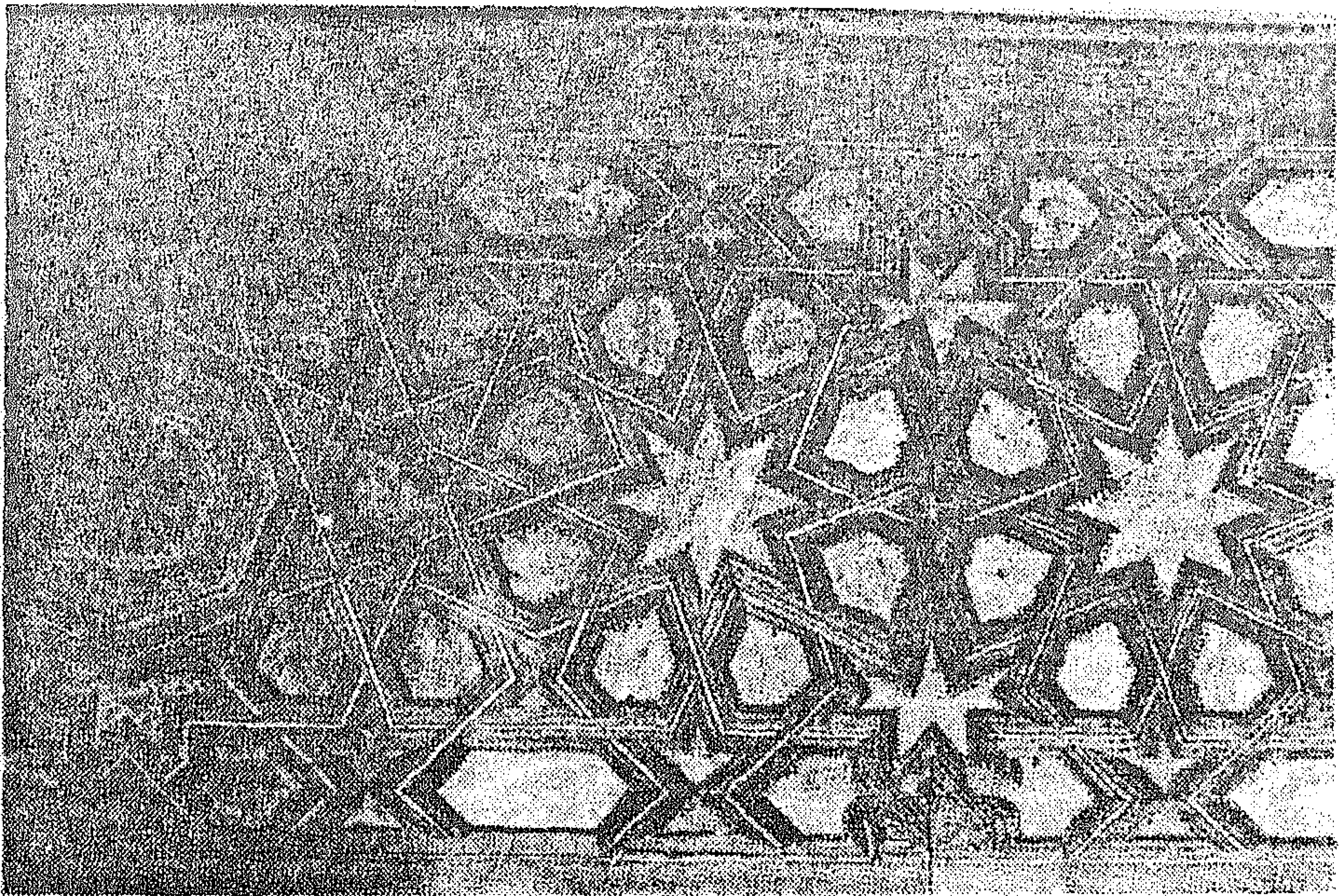
لوحة 88: الحمراء : زخرفة من السيراميك الأثري (a) حائط في متحف الآثار بالحمراء ، f,e,d,b زخارف في صالة باركا صالون قمارش ، g جزء من سيراميك منزلي c حائط محفوظ في متحف الآثار بالحمراء .



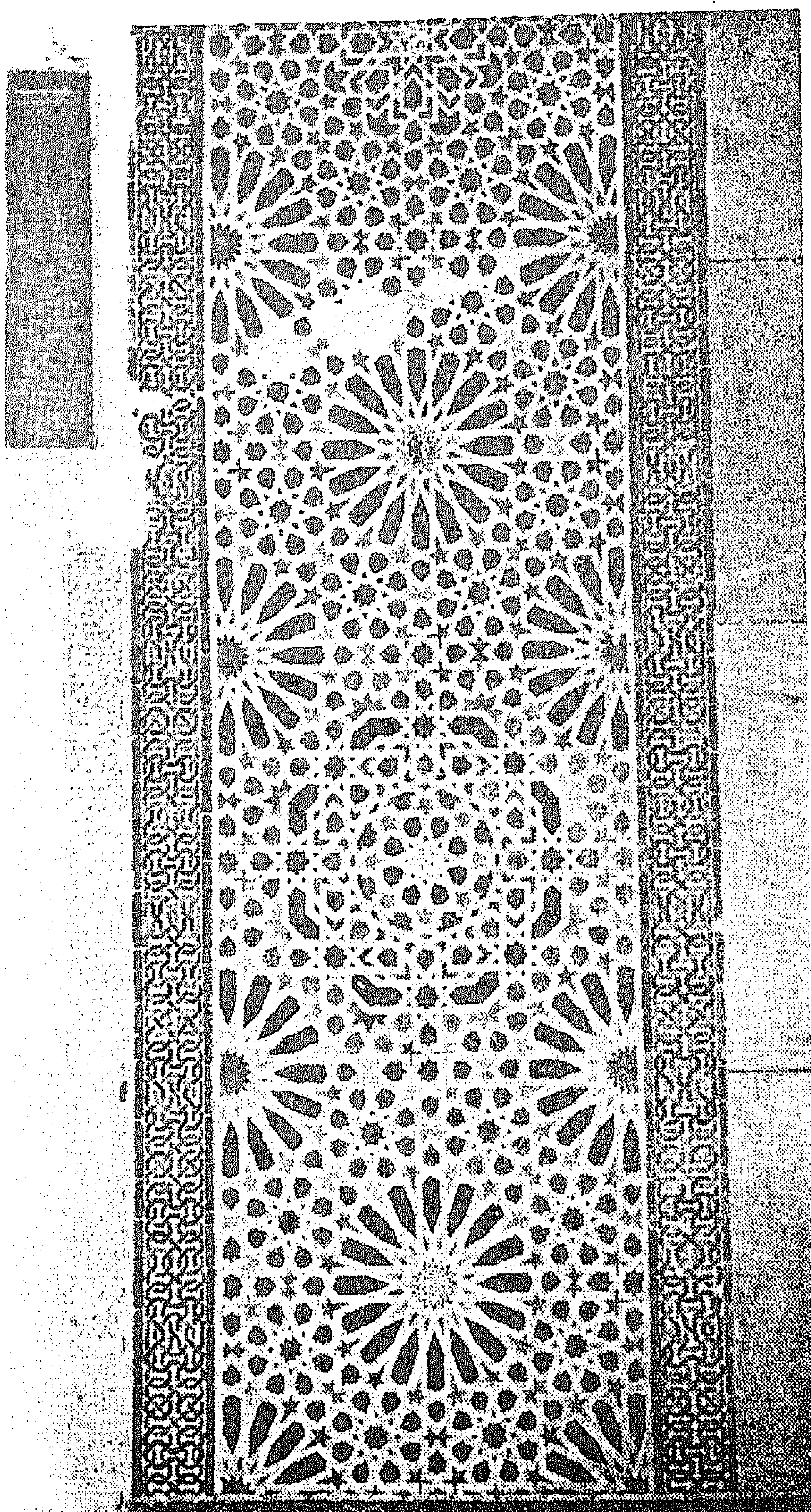


لوحة 89: الحمراء - حجرة في قمارش (a) زخارف جصية في الصالون - الحائط الشمالي b مشربية لنافذة في صحن الرياحين (تصوير المؤلف وأرشيف التصوير بإدارة الحمراء).

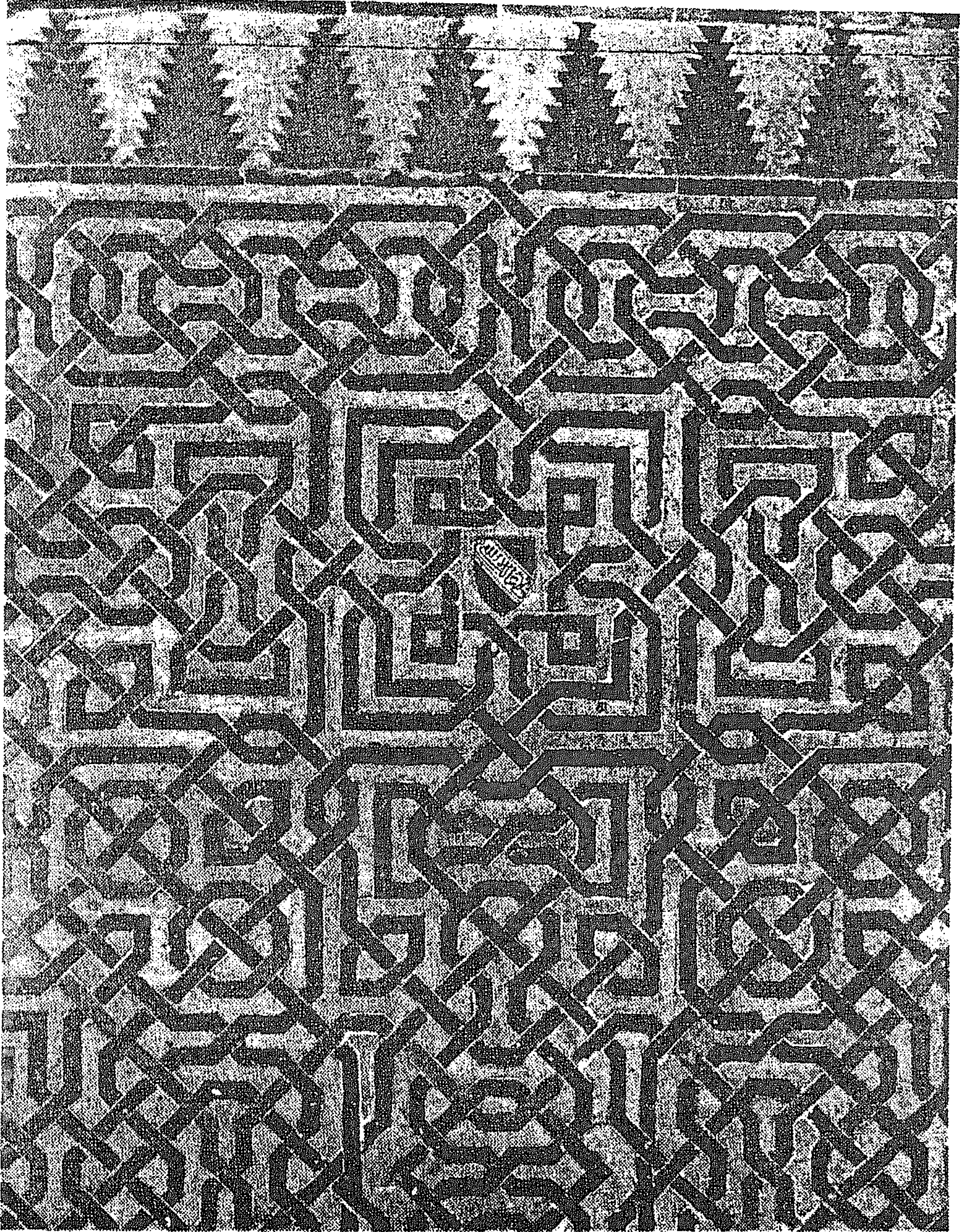




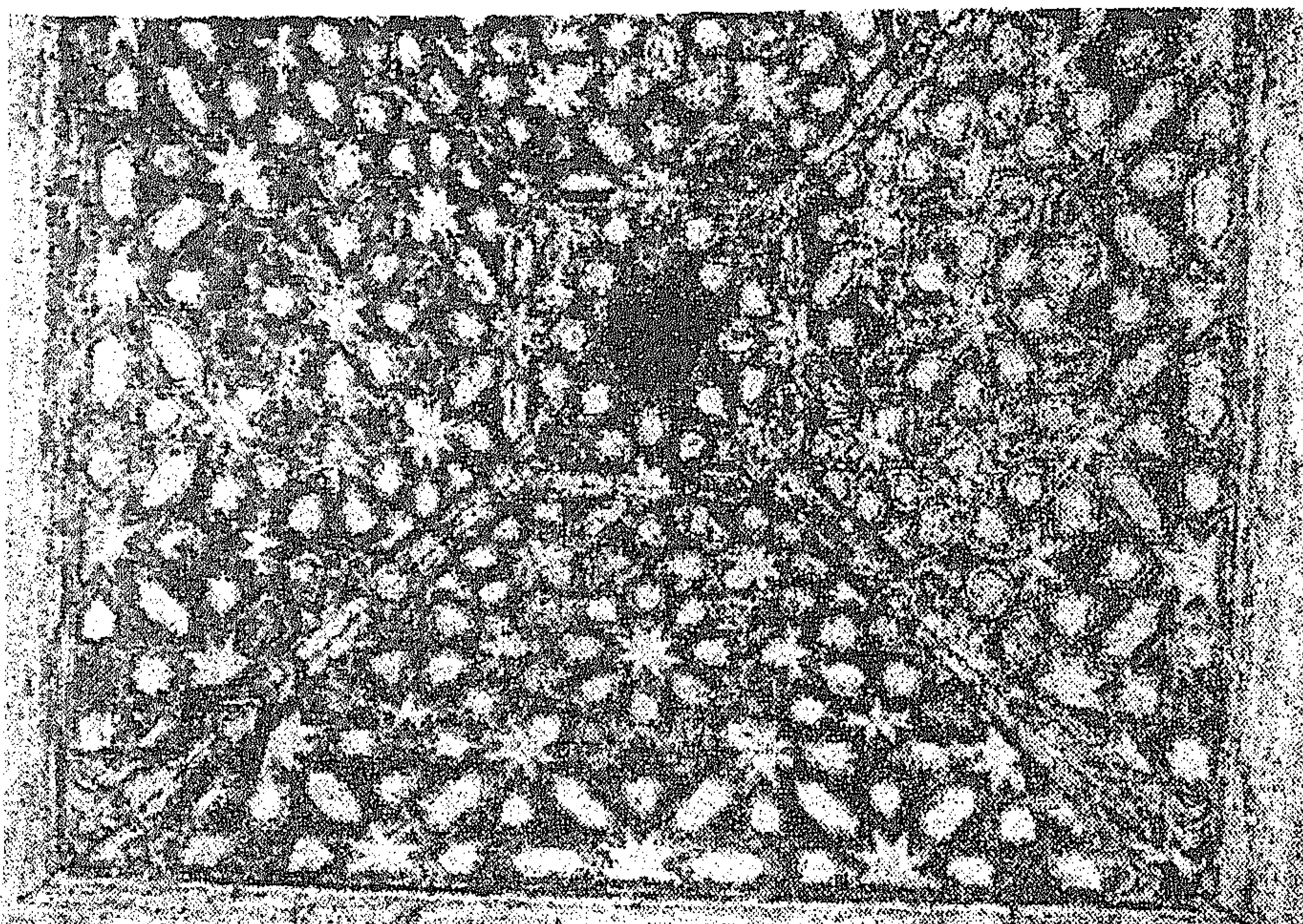
لوحة 90: الحمراء a نوافذ في صالة باركا b سقف مسطح في غرفة السباع (تصوير المؤلف).

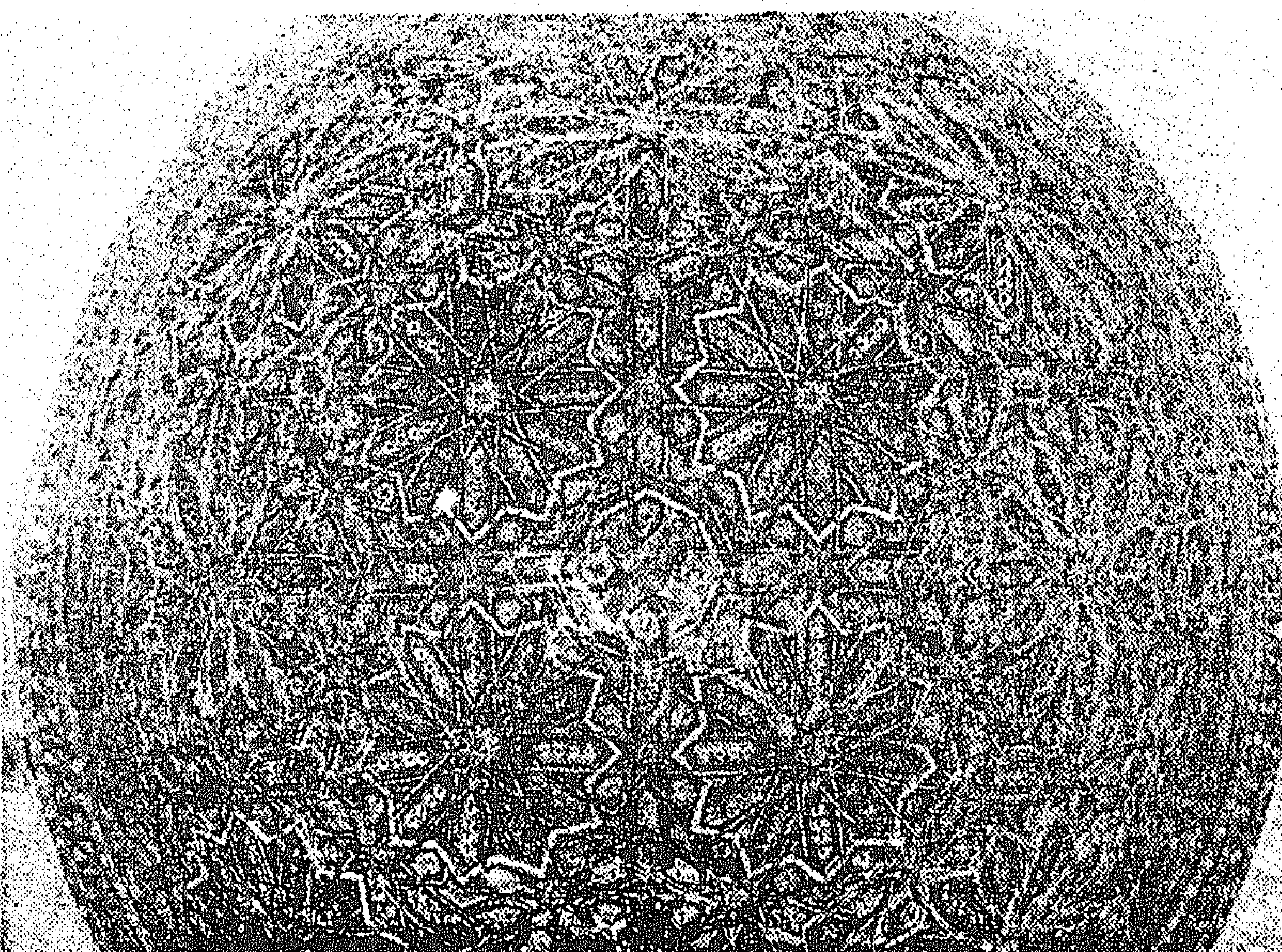


لوحة 91: الحمراء : وزرة من السيراميك في ميكسوار (تصوير ماس) .

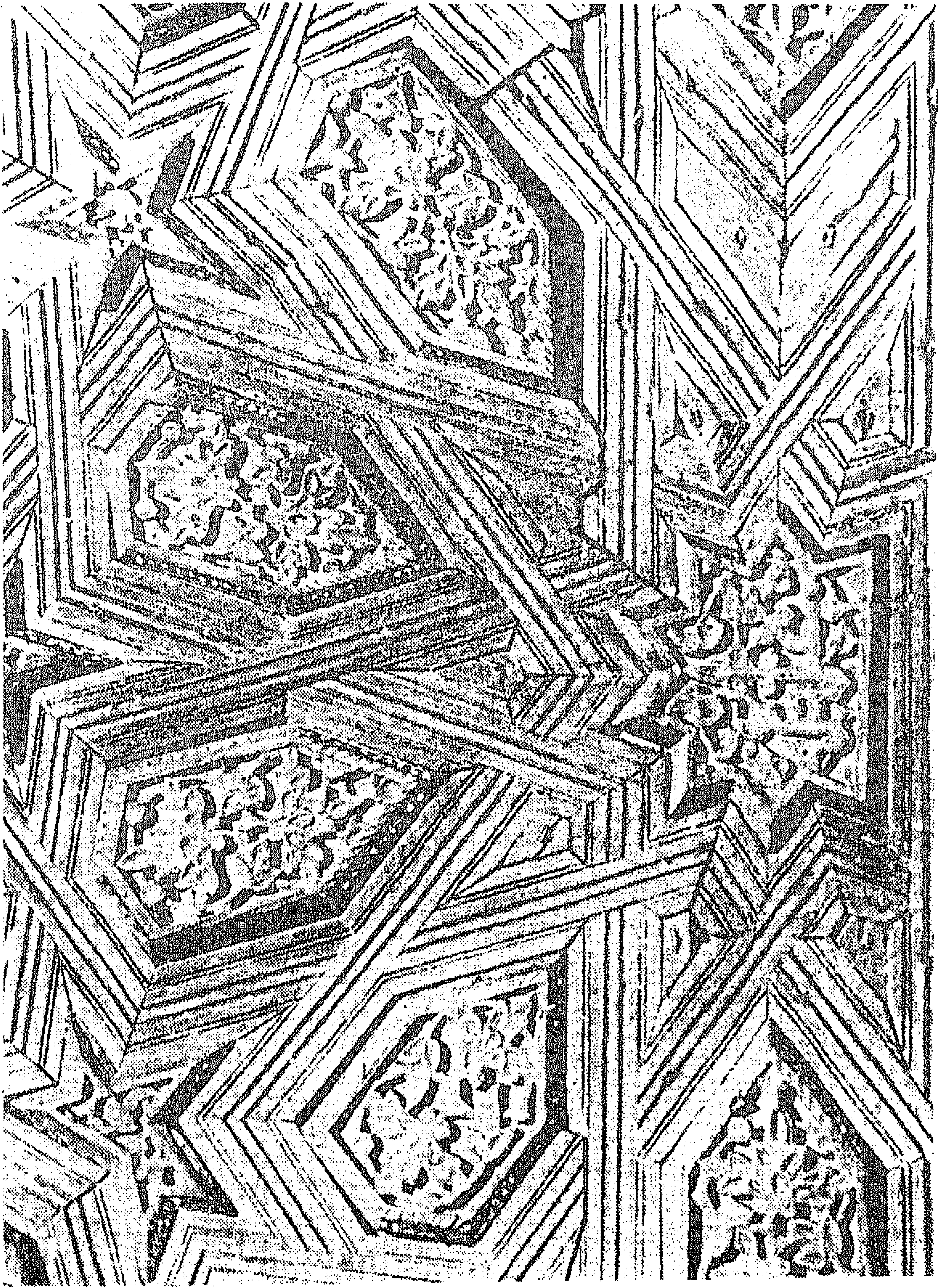


لوحة 92: الحمراء: وزرة من السيراميك في قاعة الأختين (تصوير سينيان وجونثاليث).

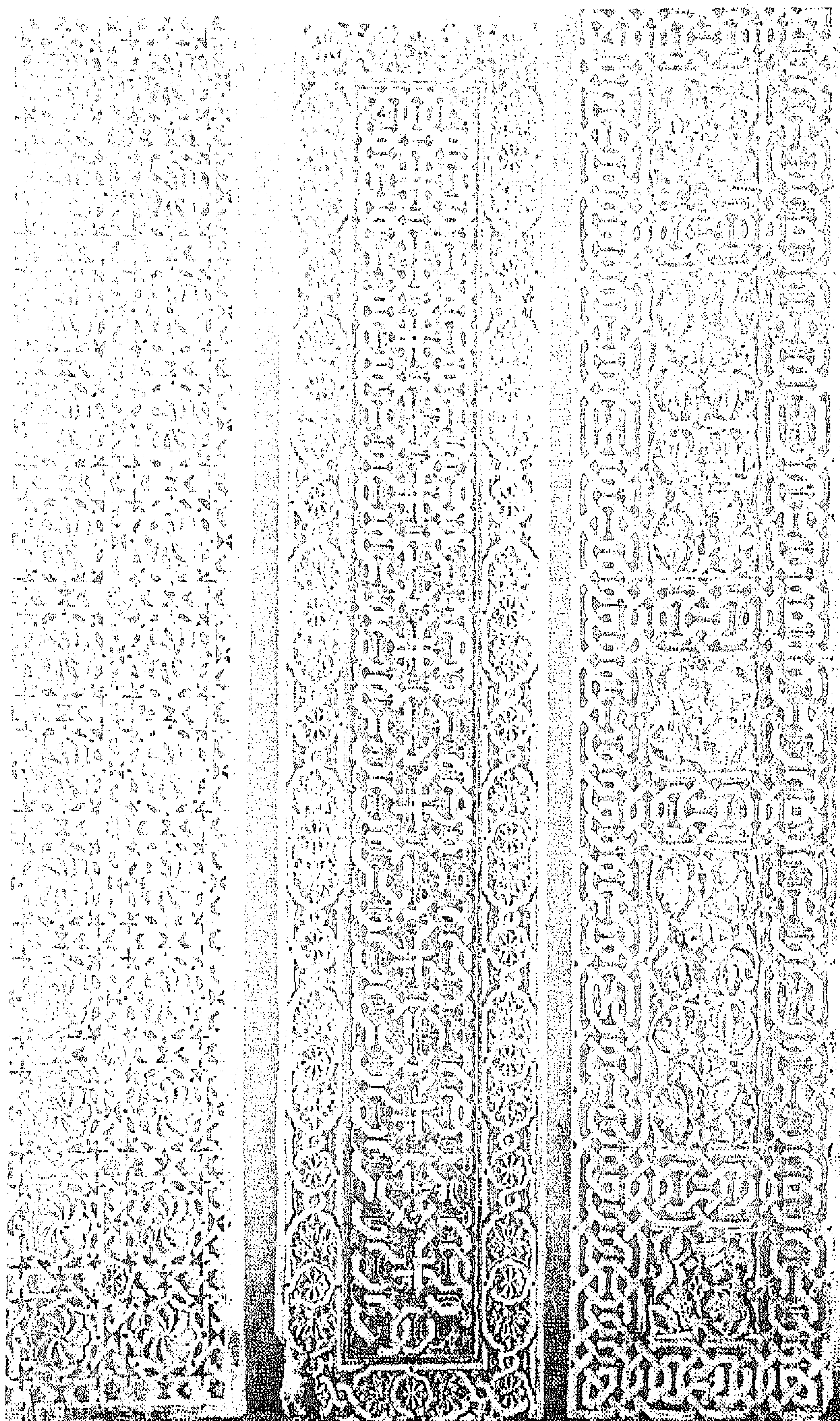




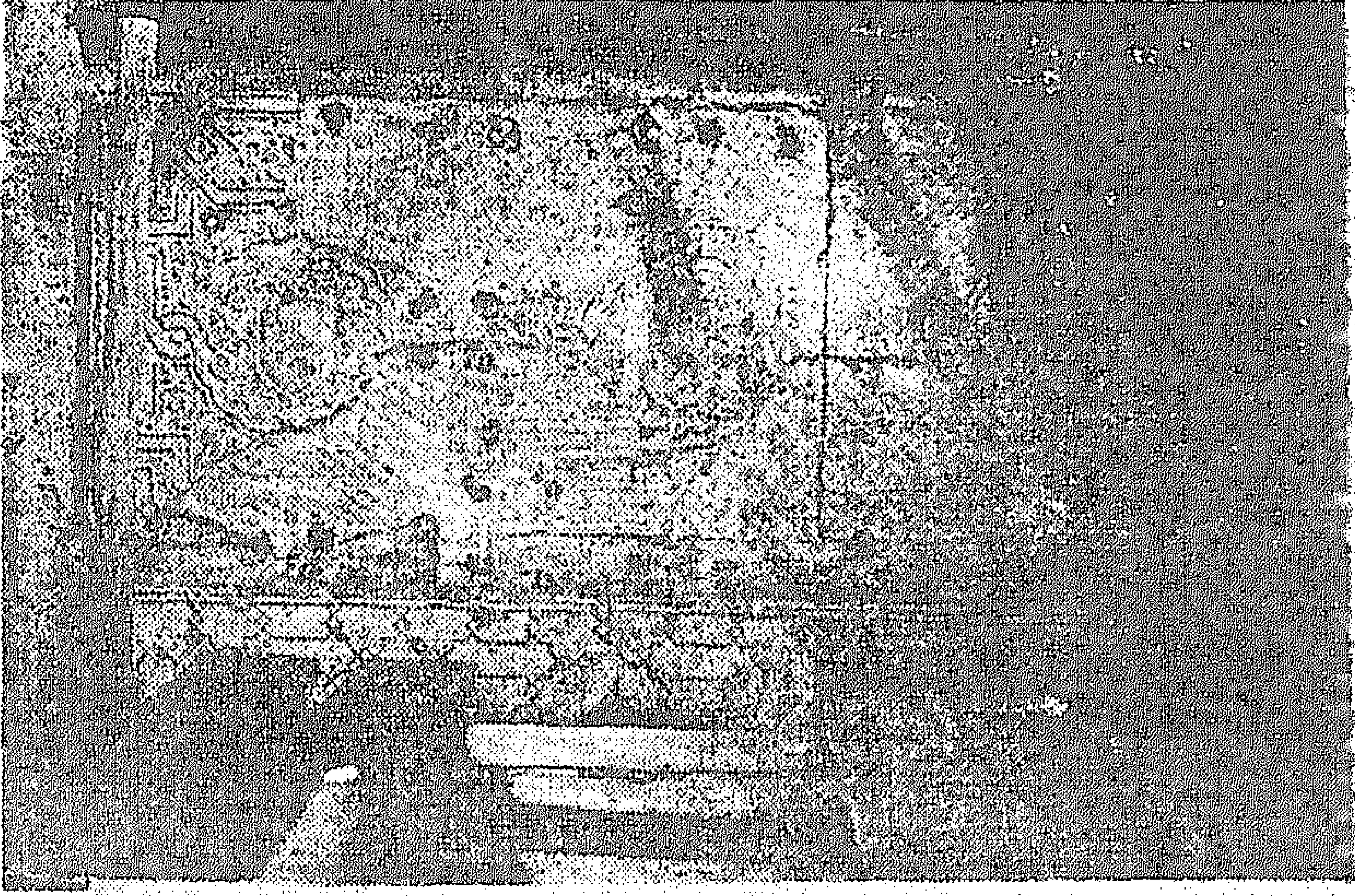
لوحة 93: الحمراء قبة برج Peinador (b) طاقية محراب بهو السباع (أرشيف الحمراء).

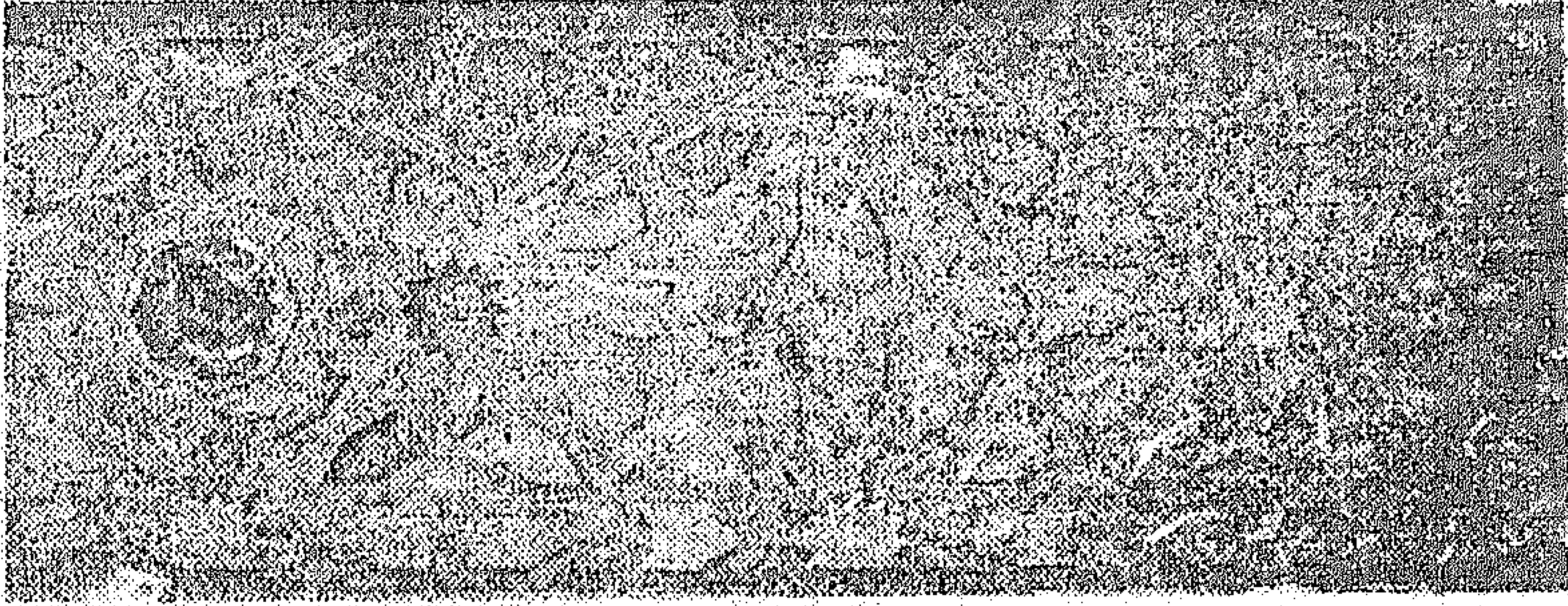


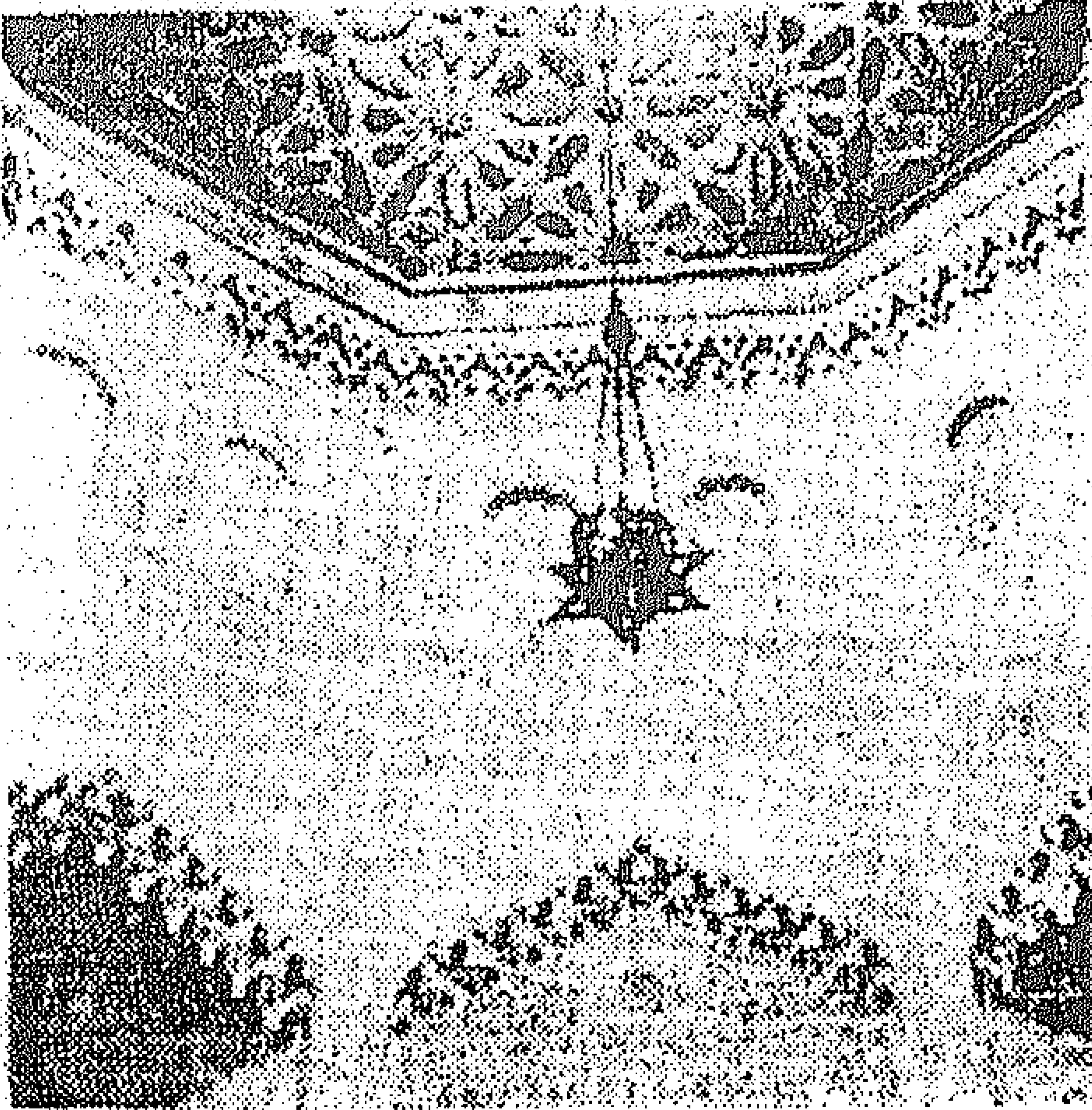
لوحة 94: الحمراء تفاصيل طاقية المحراب الجنوبي في بهو السباع (تصوير تورس مولينا).

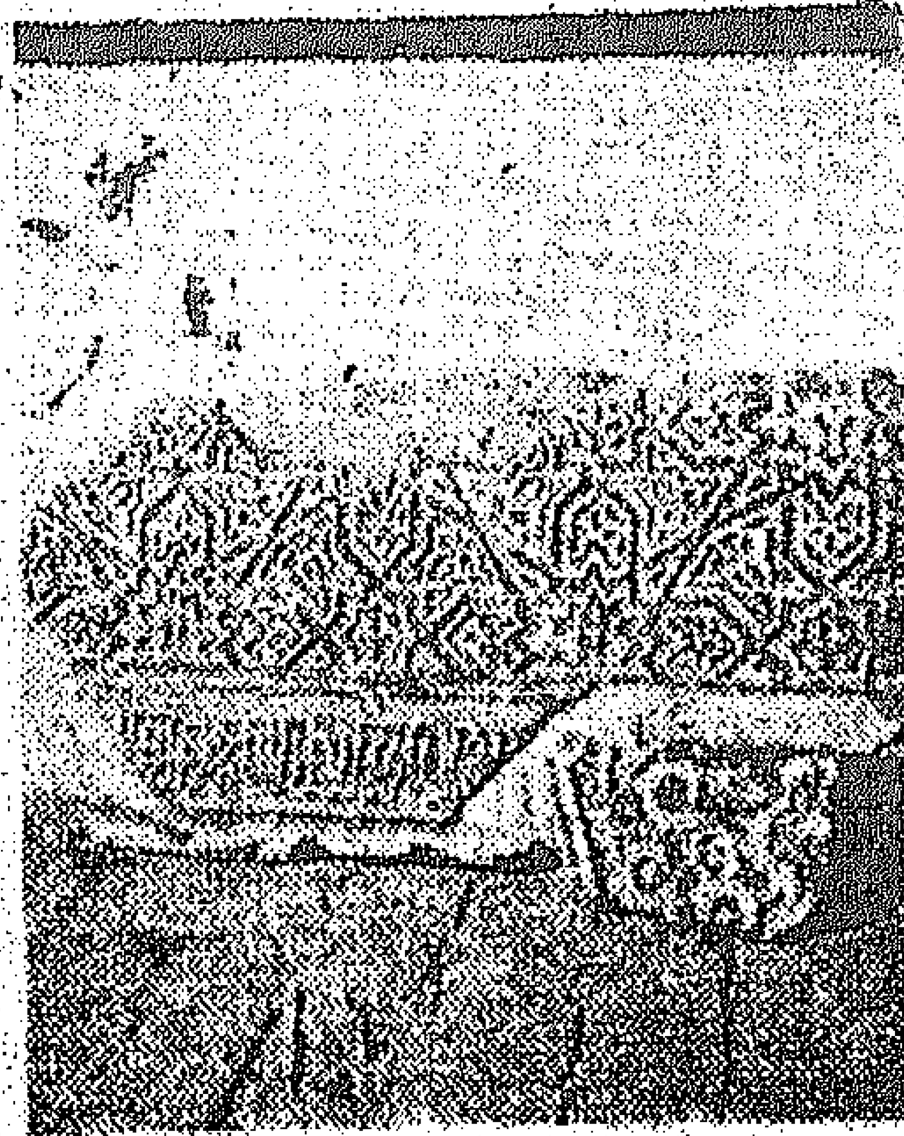


لوحة 95: أسقف ممرات بهو السباع وهي الآن موجودة في متحف آثار الحمراء (أرشيف الحمراء).

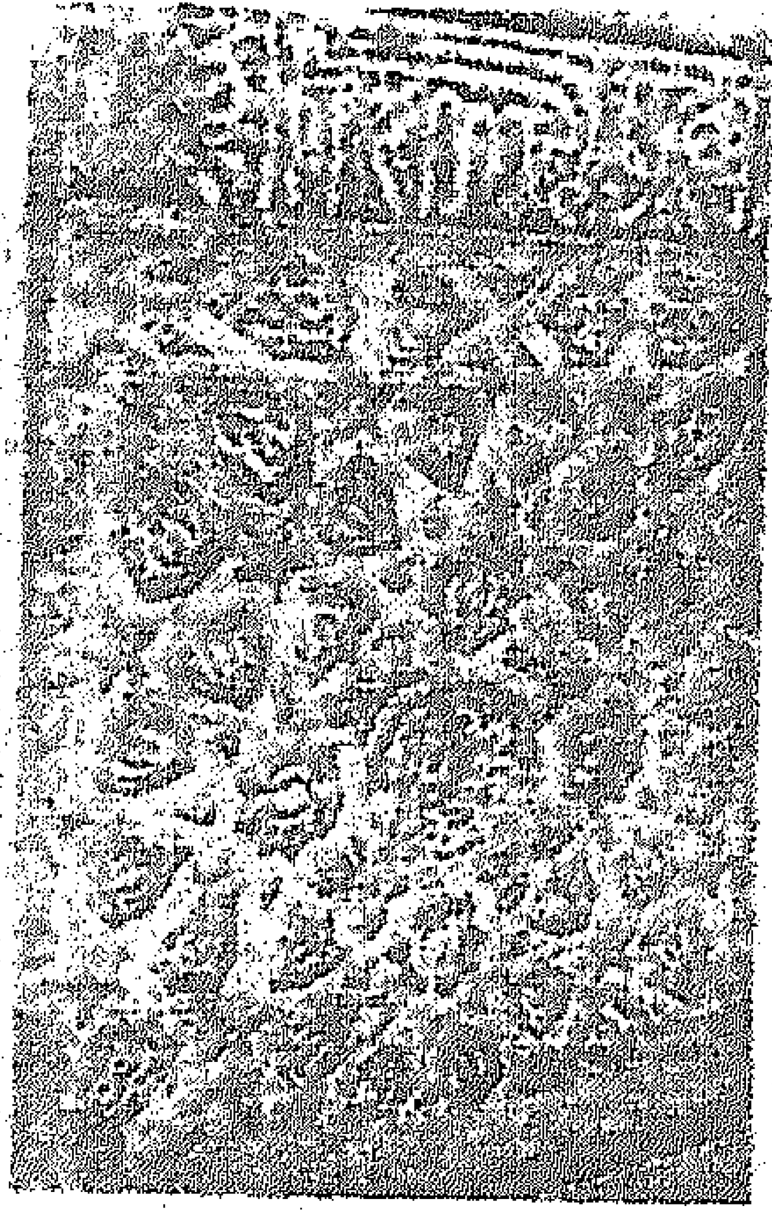
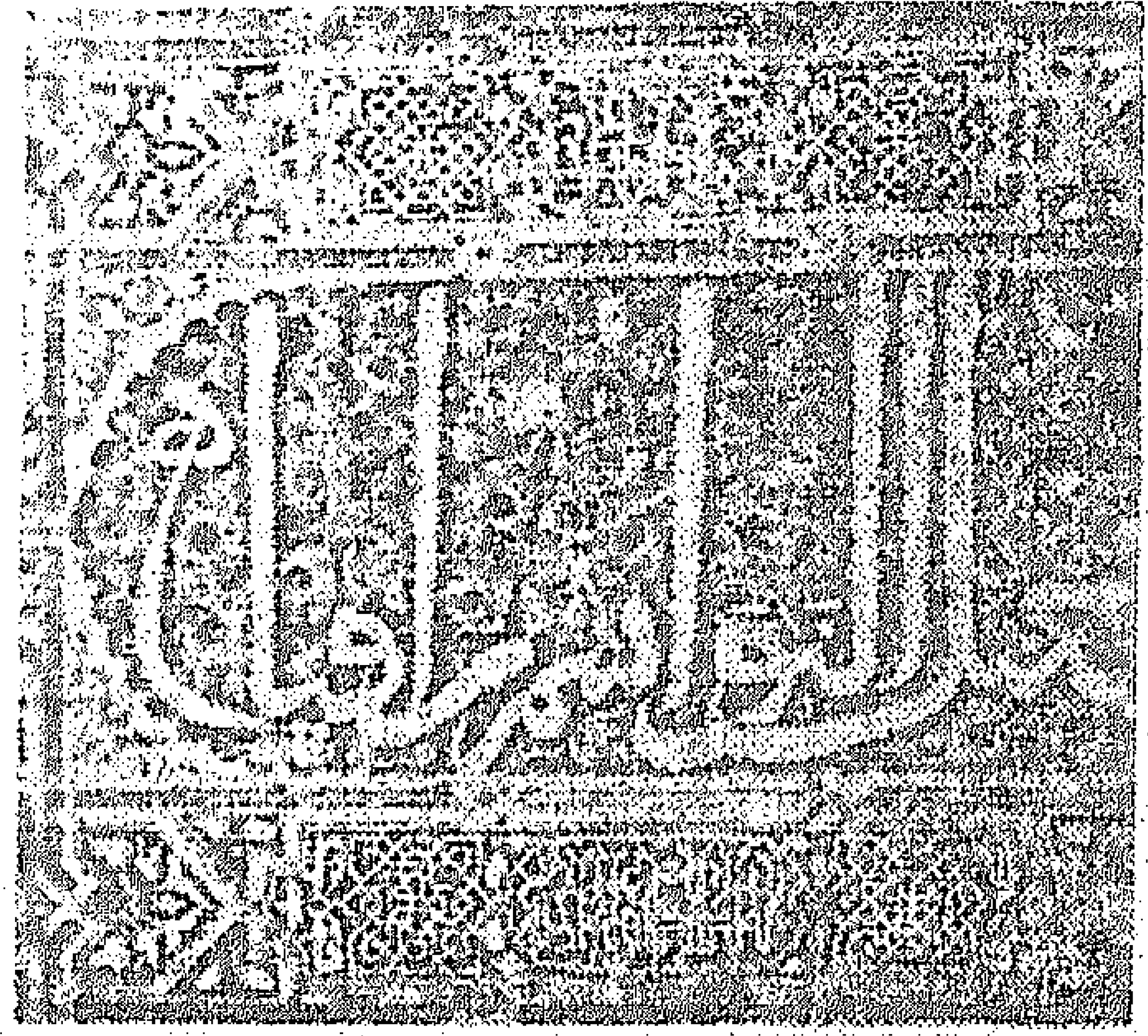
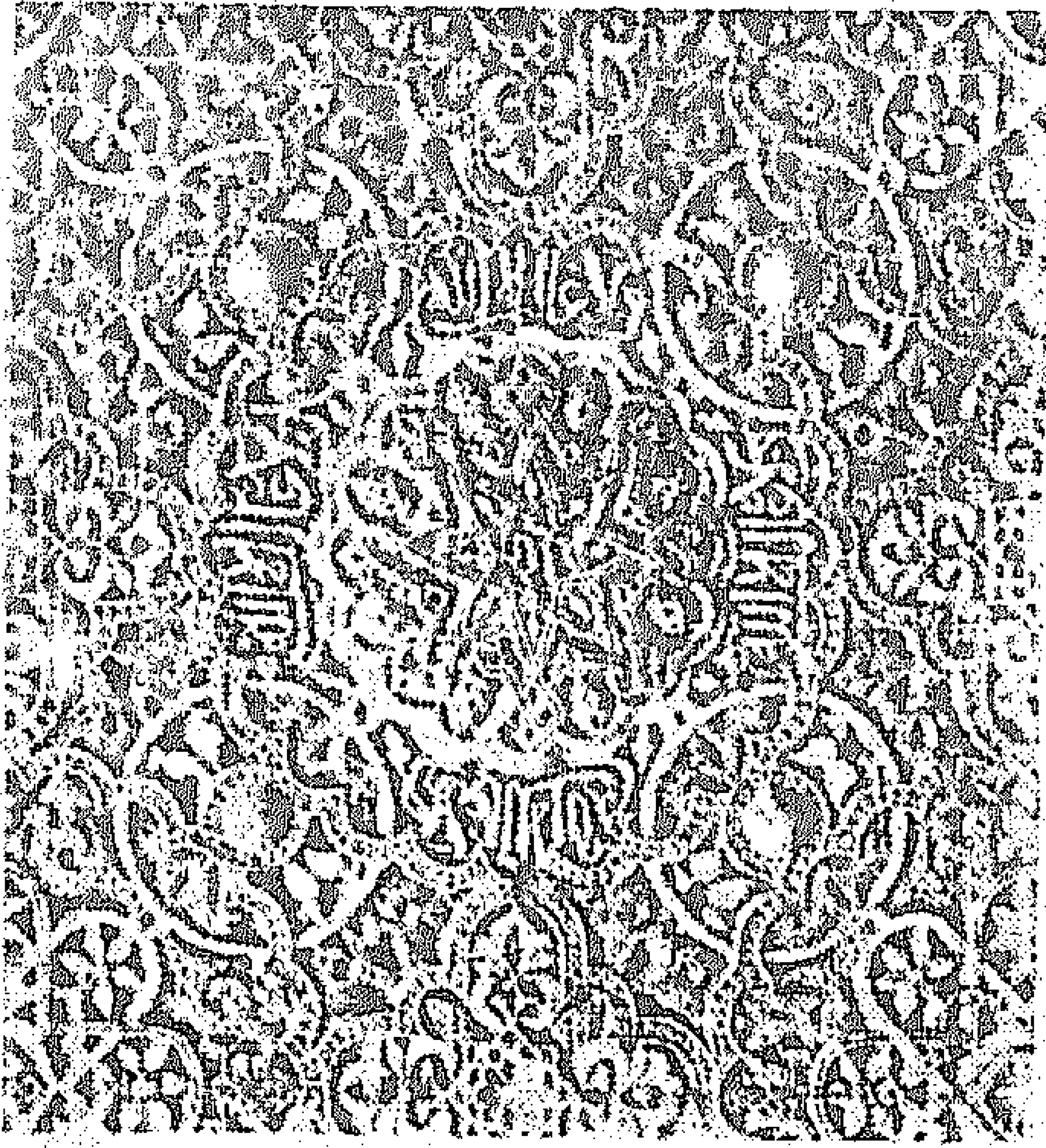
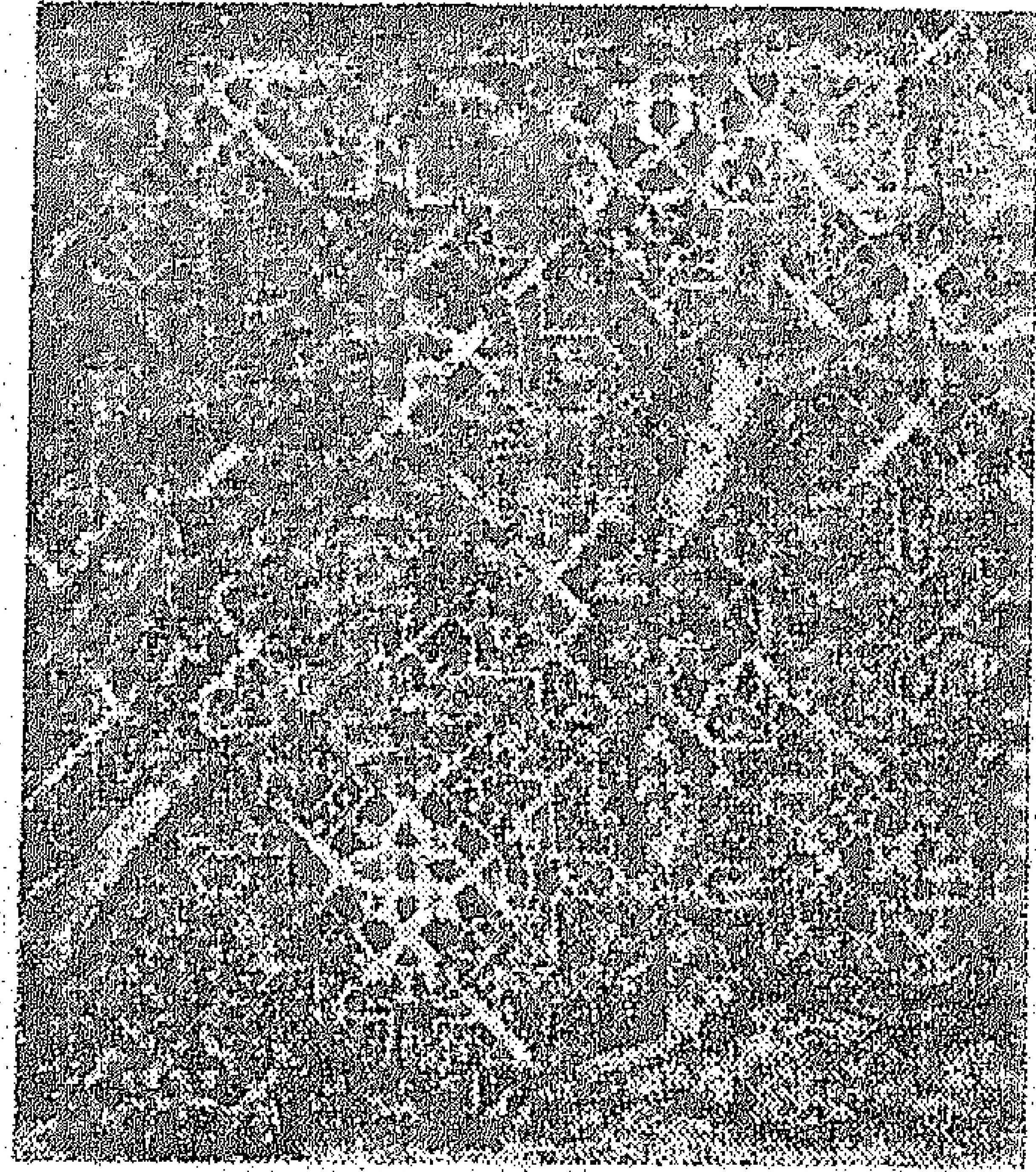
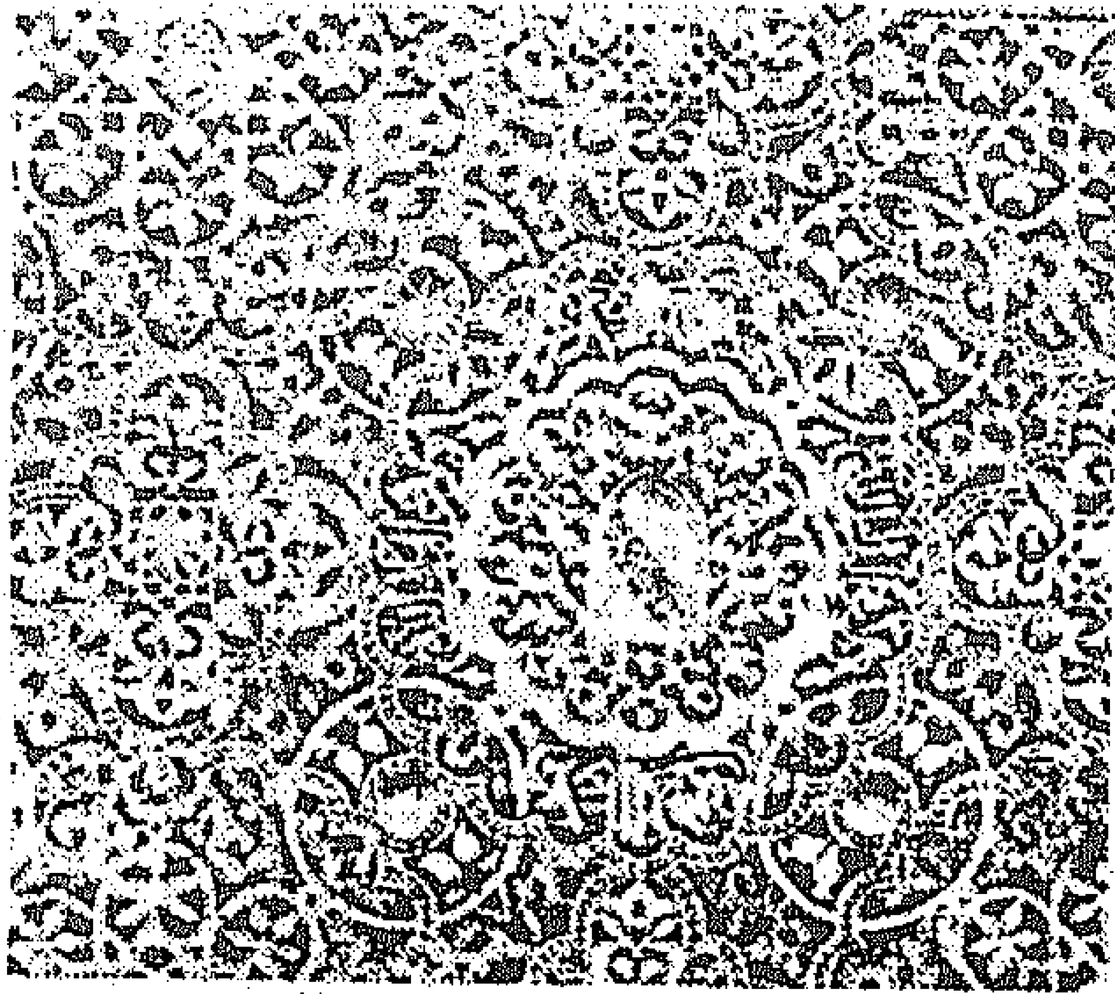
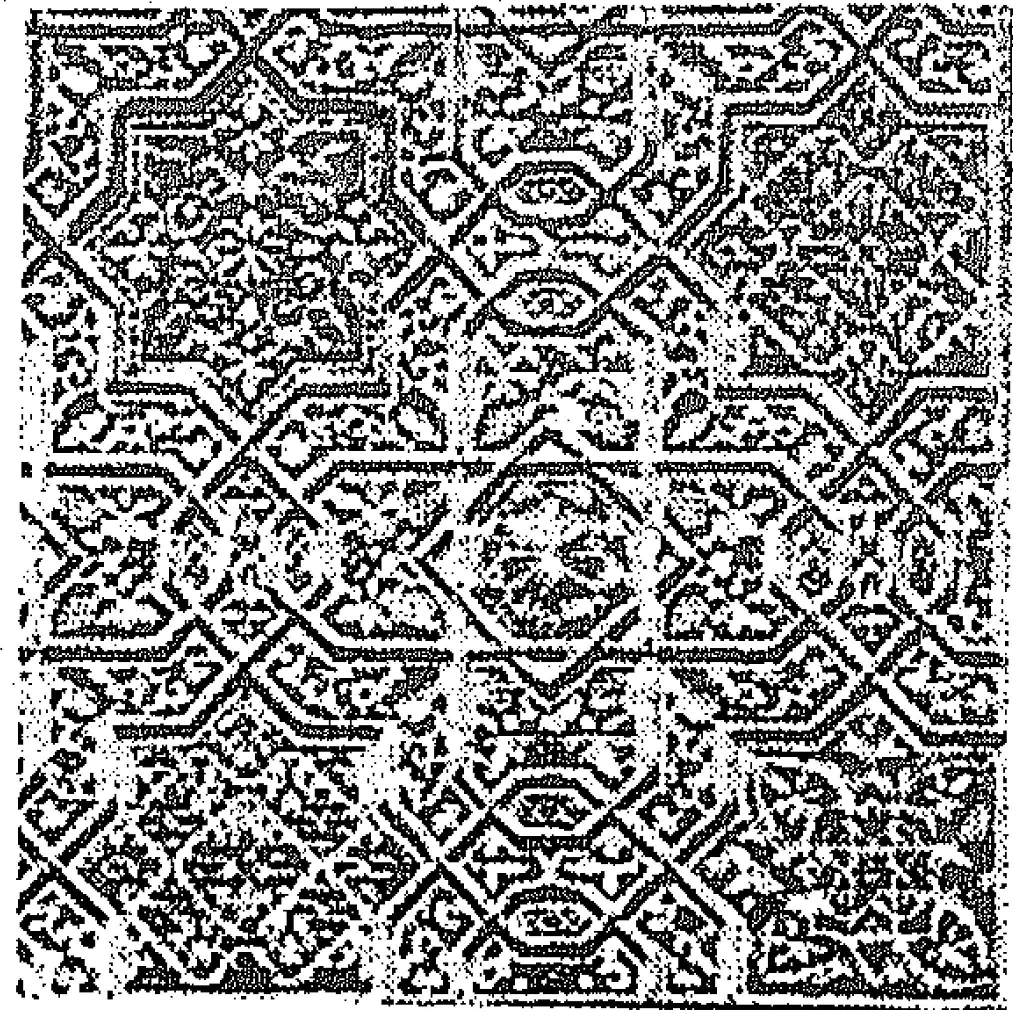




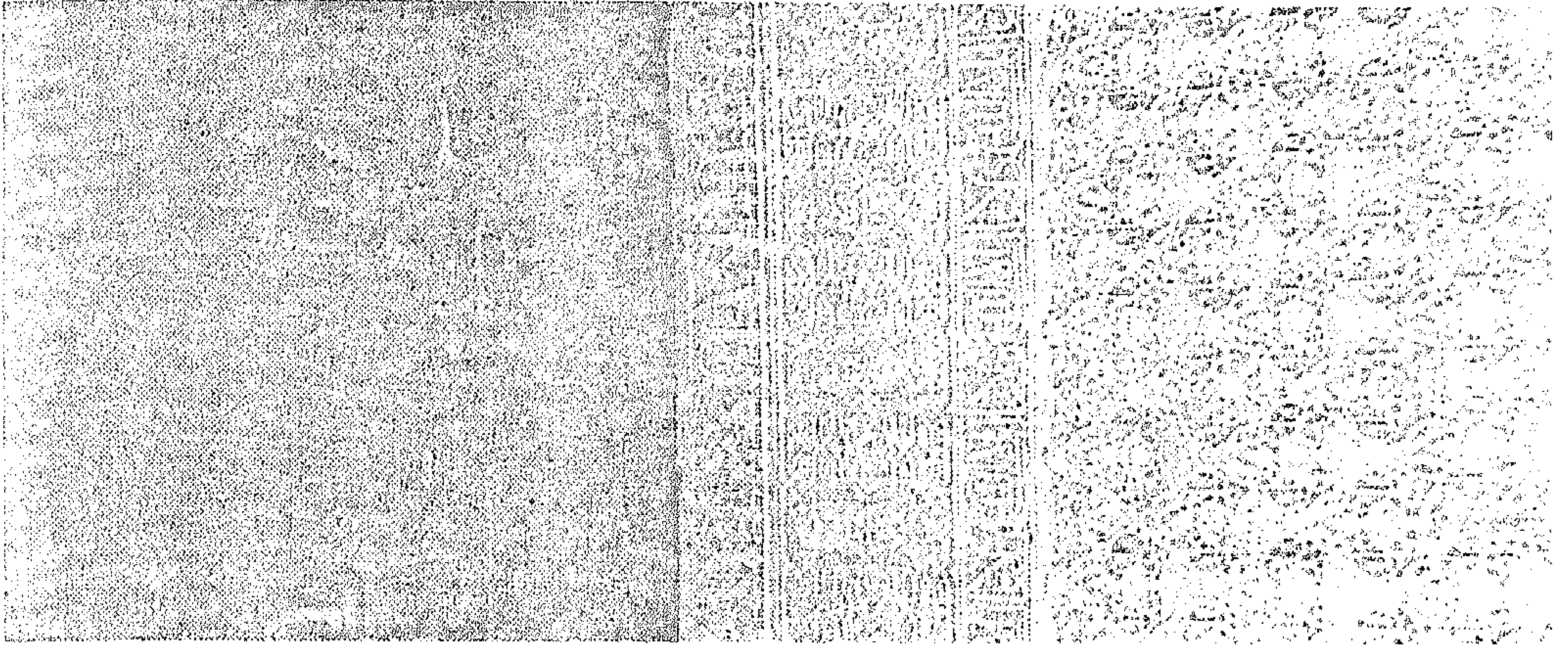
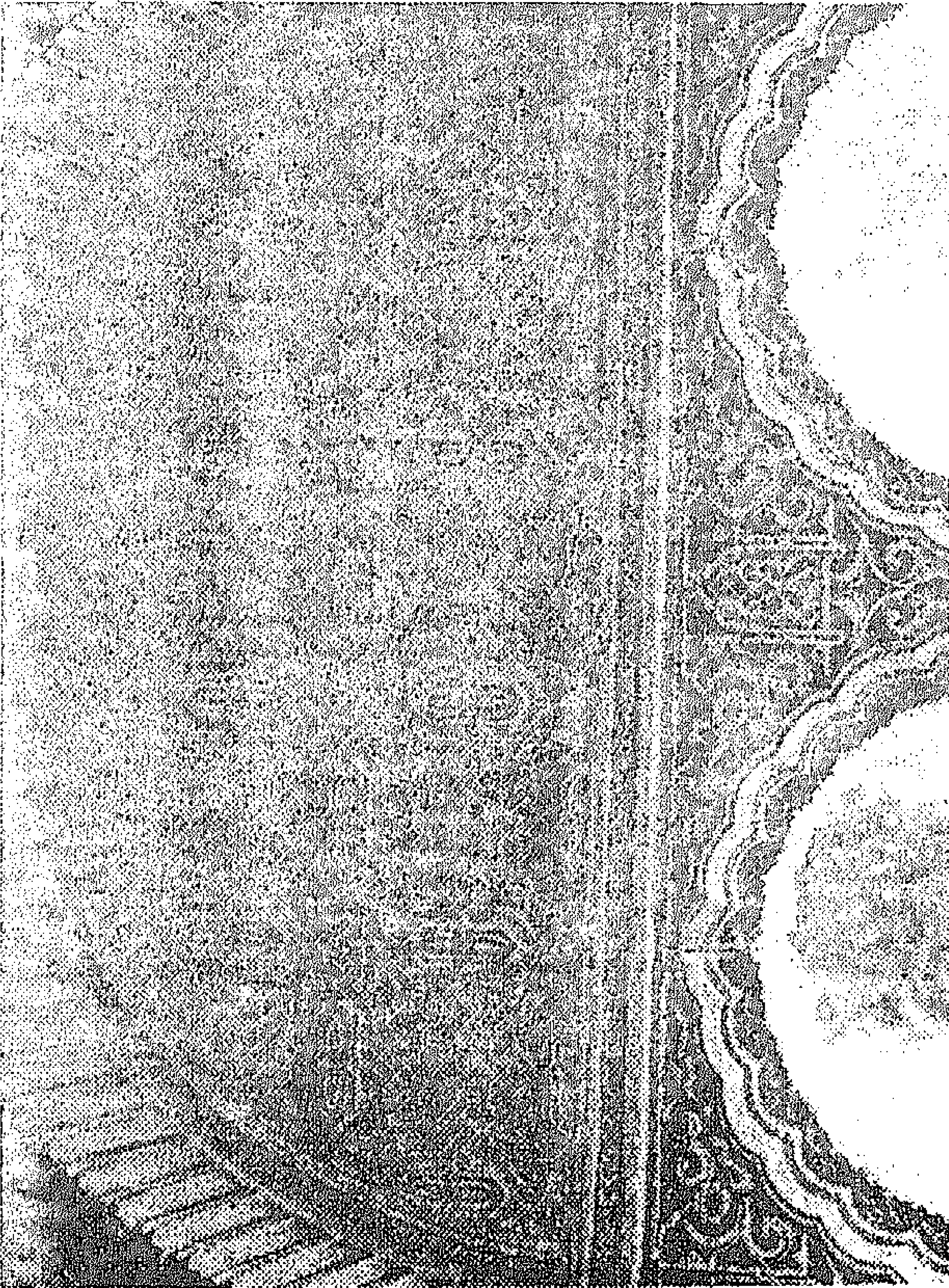
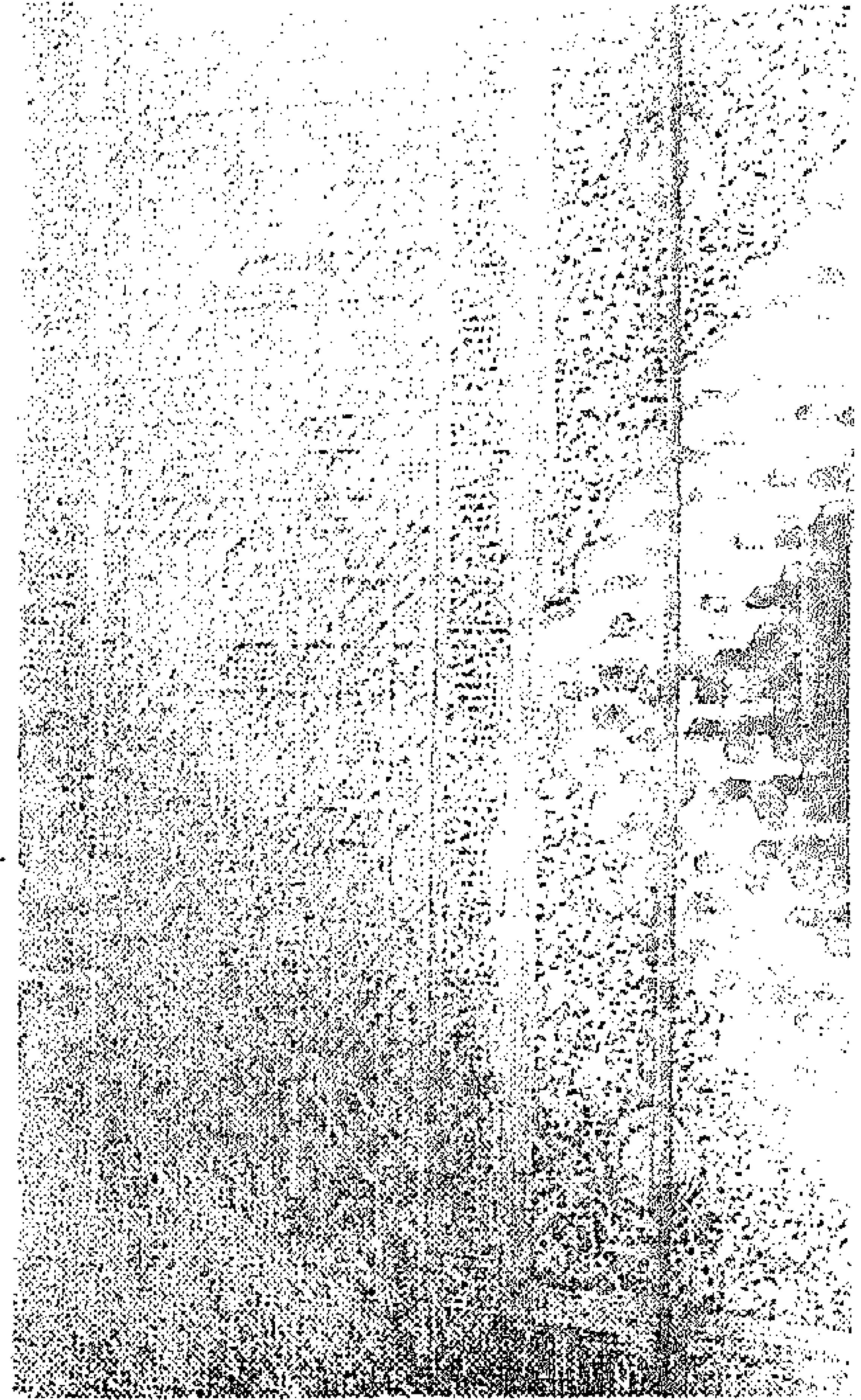




لوحة 96: (a) زخرفة جصية في واحد من المداخل المؤدية إلى يهو السباع في الحمراء (b) سقف الدور العلوي في الحمام الملكي ، (c) مصلى خشبي زال من الوجود (في غرناطة) (b) زخرفة جصية في منزل غرناطي (b,a) من تصوير جومث مورينو) .

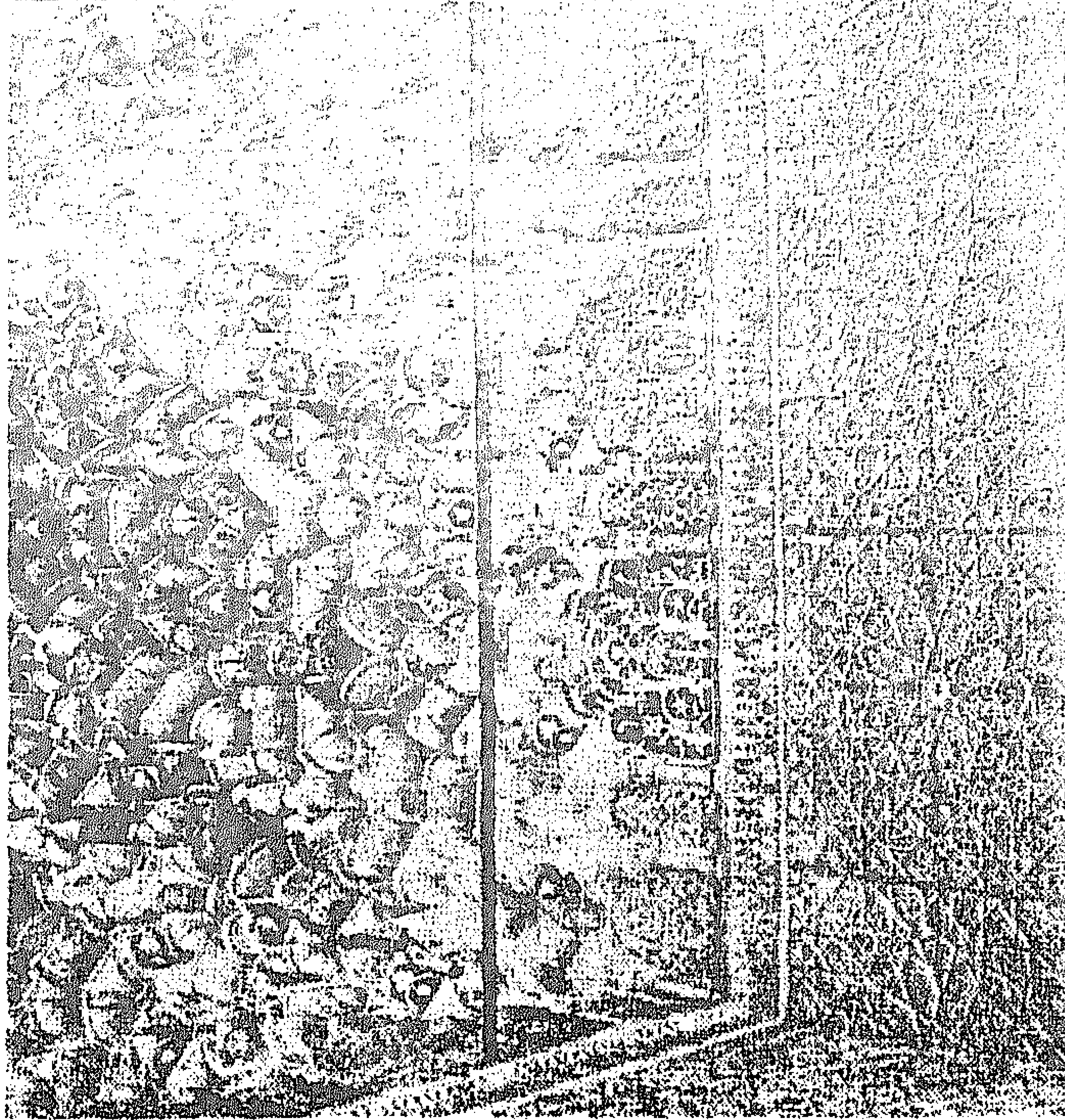







لوحة 97: الحمراء : a زخرفة جصية ترجع لعهد محمد الثالث في شارع baltab - real إفريز للبلاطة الشمالية في صحن الرياحين ، وf,e زخارف جصية في ميكسوار d زخرفة جصية في متحف آثار الحمراء (اللوحة b من عمل المؤلف وتورس بالباس) .

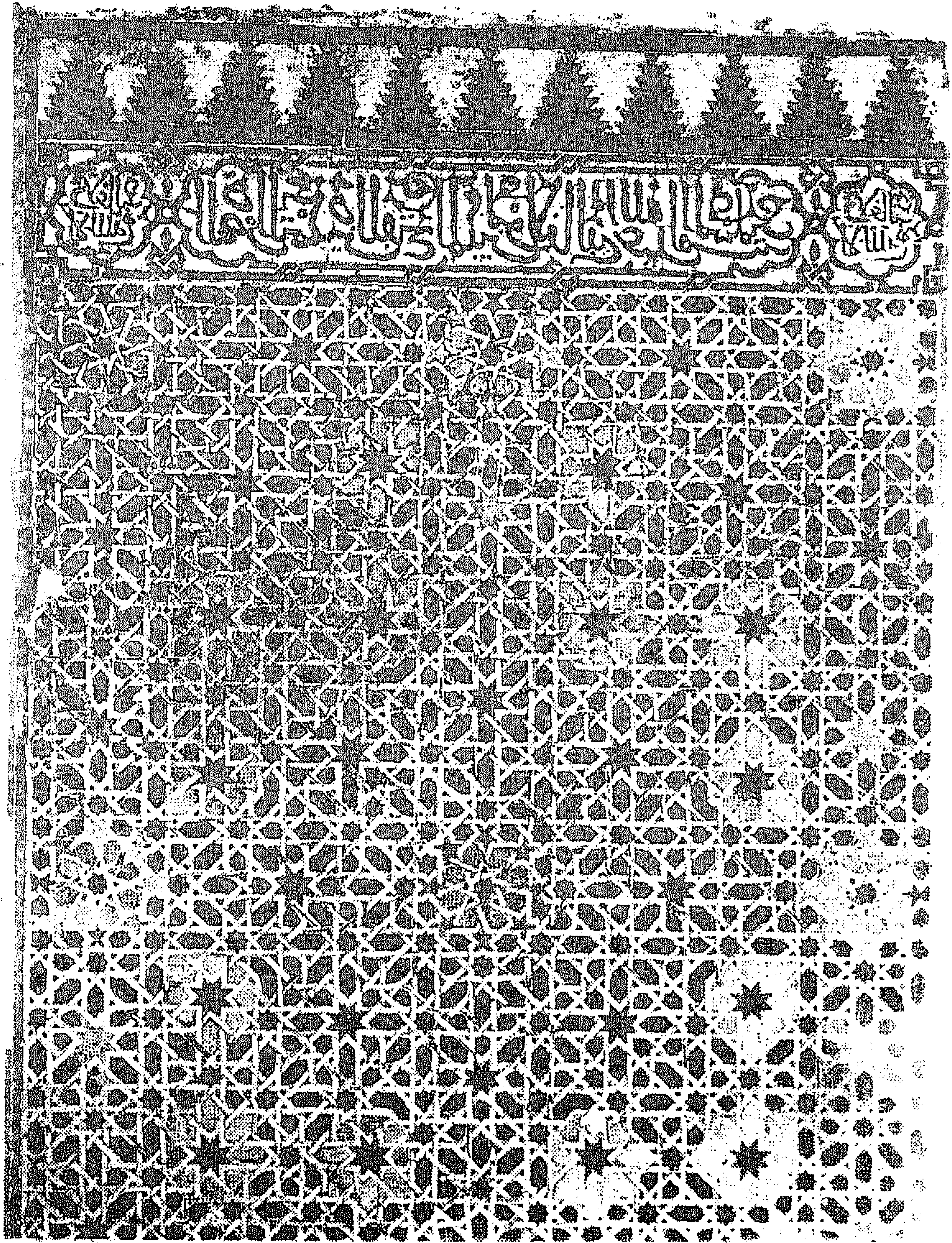




لوحة 98: الحمراء a زخرفة جصية في قاعة الأختين b - زخرفة جصية وقبو لينداراخا c زخرفة جصية في صالة العدل (تصوير المؤلف).

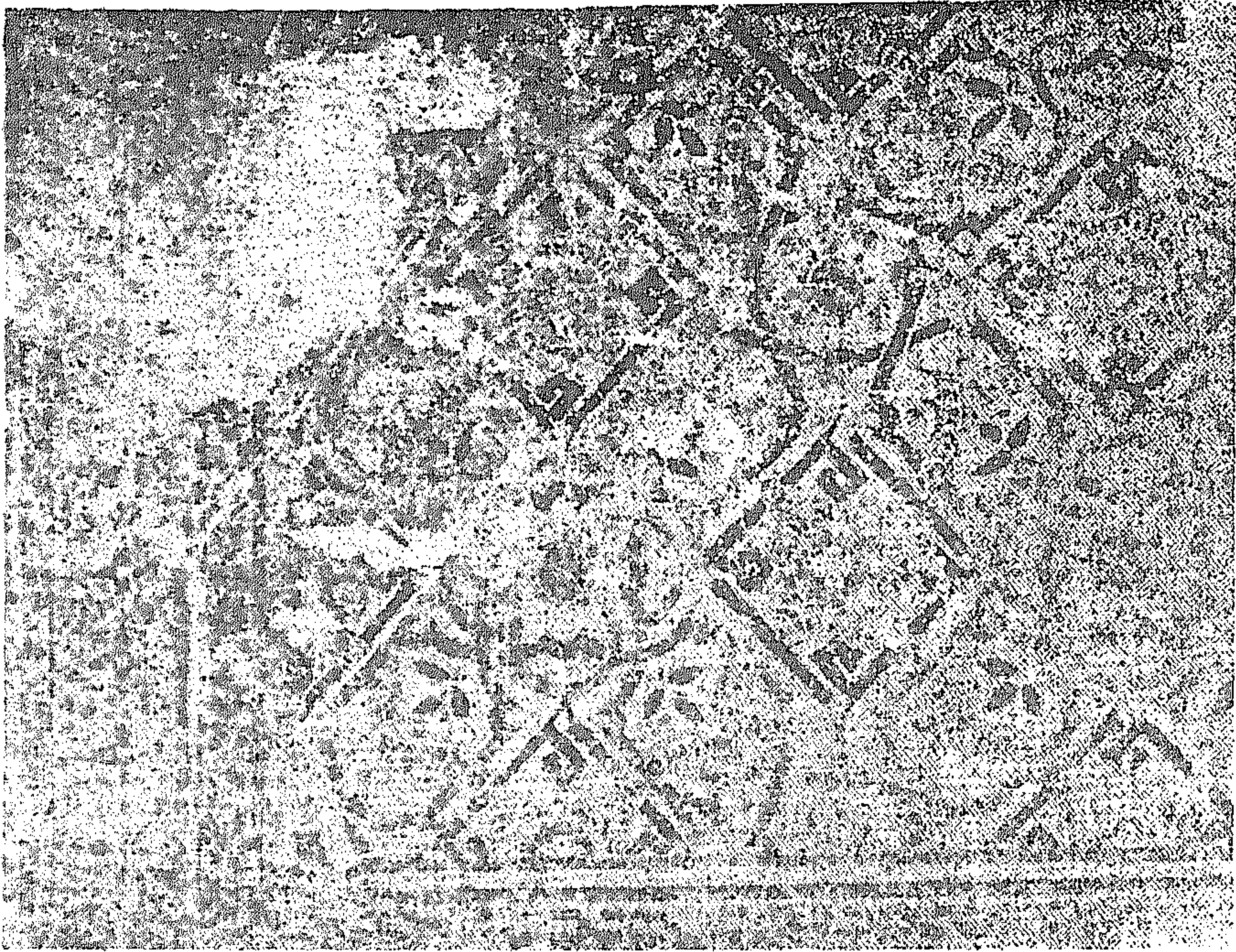


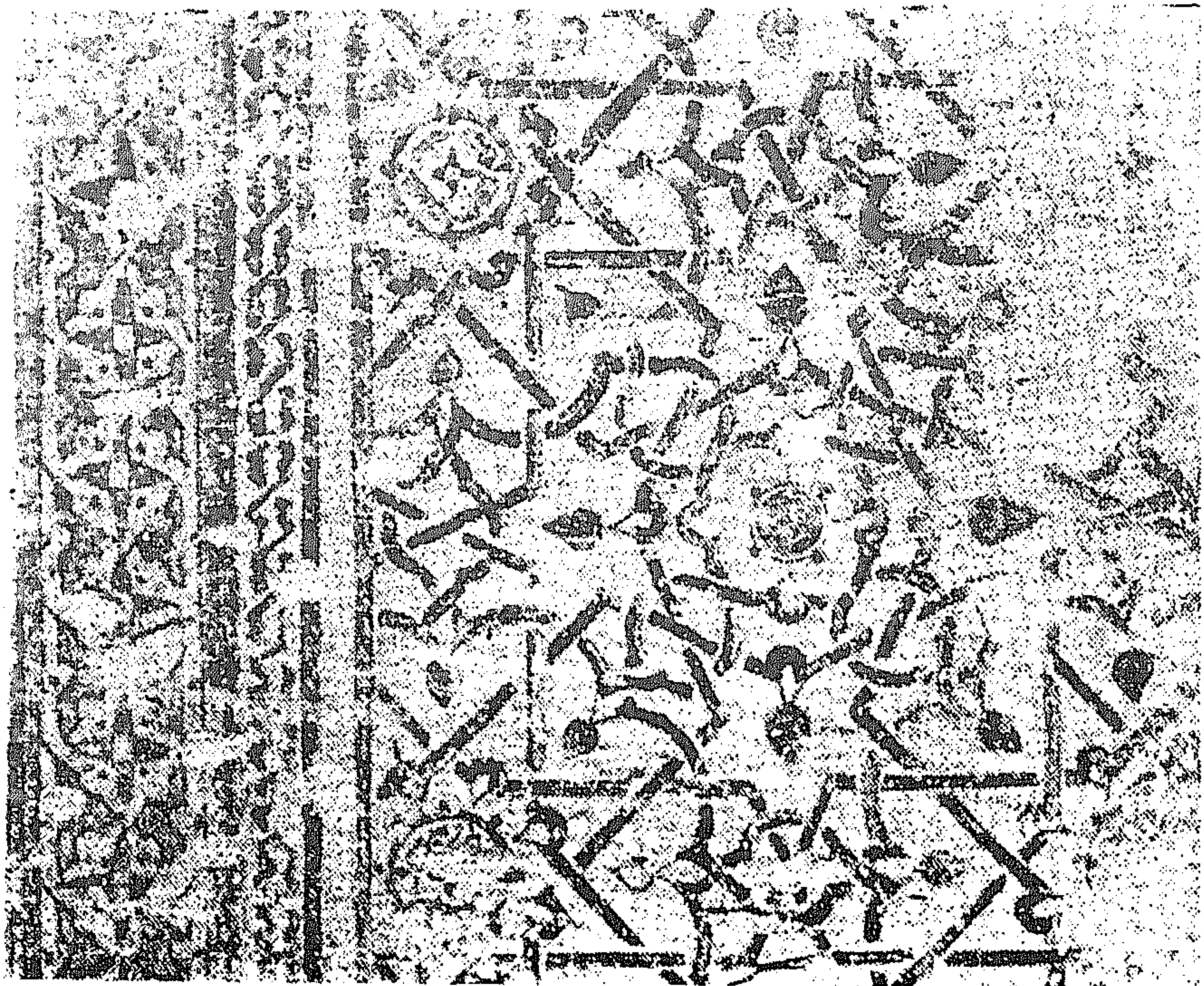


لوحة 99: الحمراء صالة ليندراخا a الإفريز العلوي وقبة مقربصات b مشربيات مسدودة في واجهة الصالة (تصوير المؤلف).

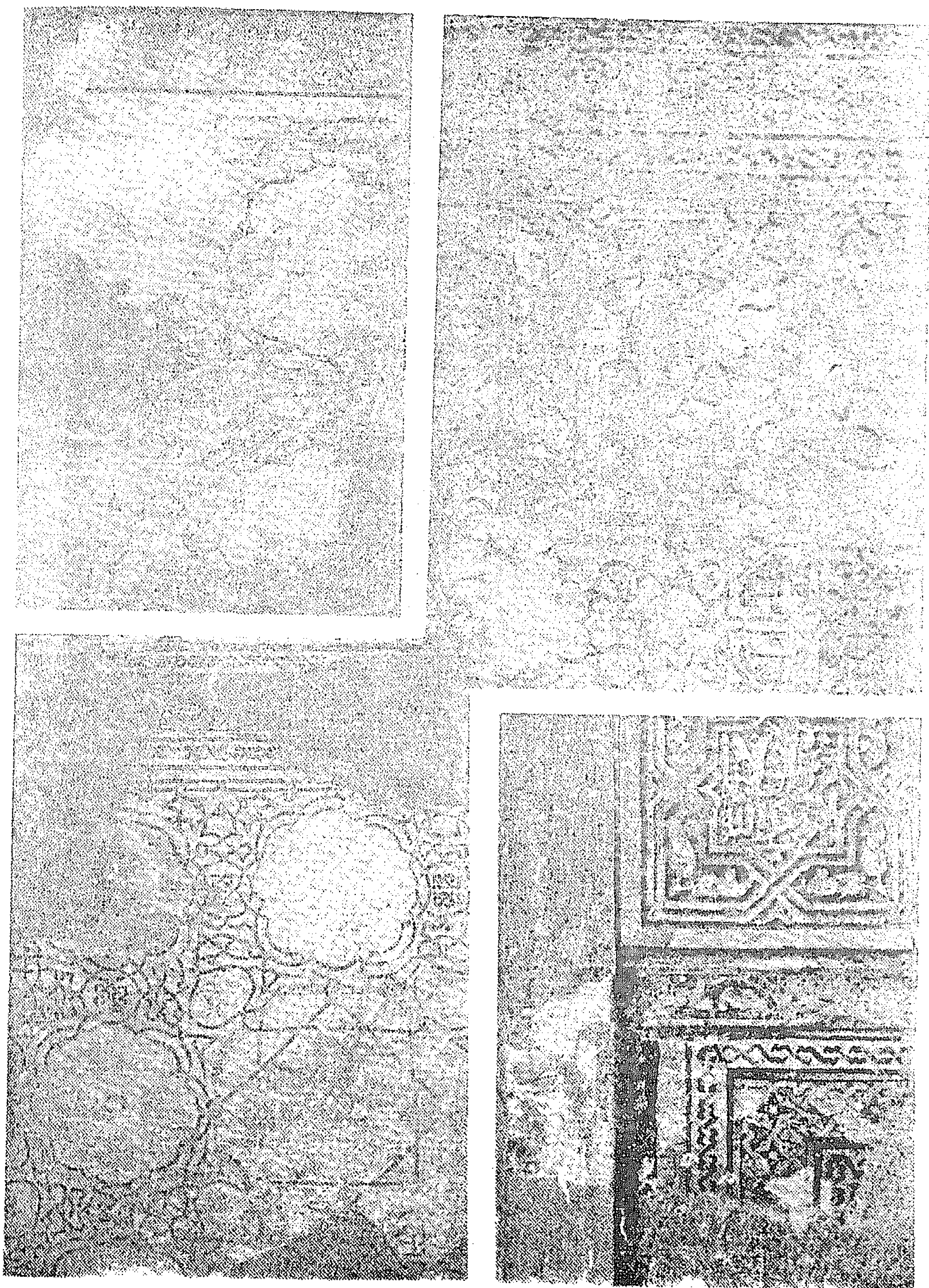


لوحة 100 : الحمراء : وزرة سيراميك في عضادة قاعة الأختين .

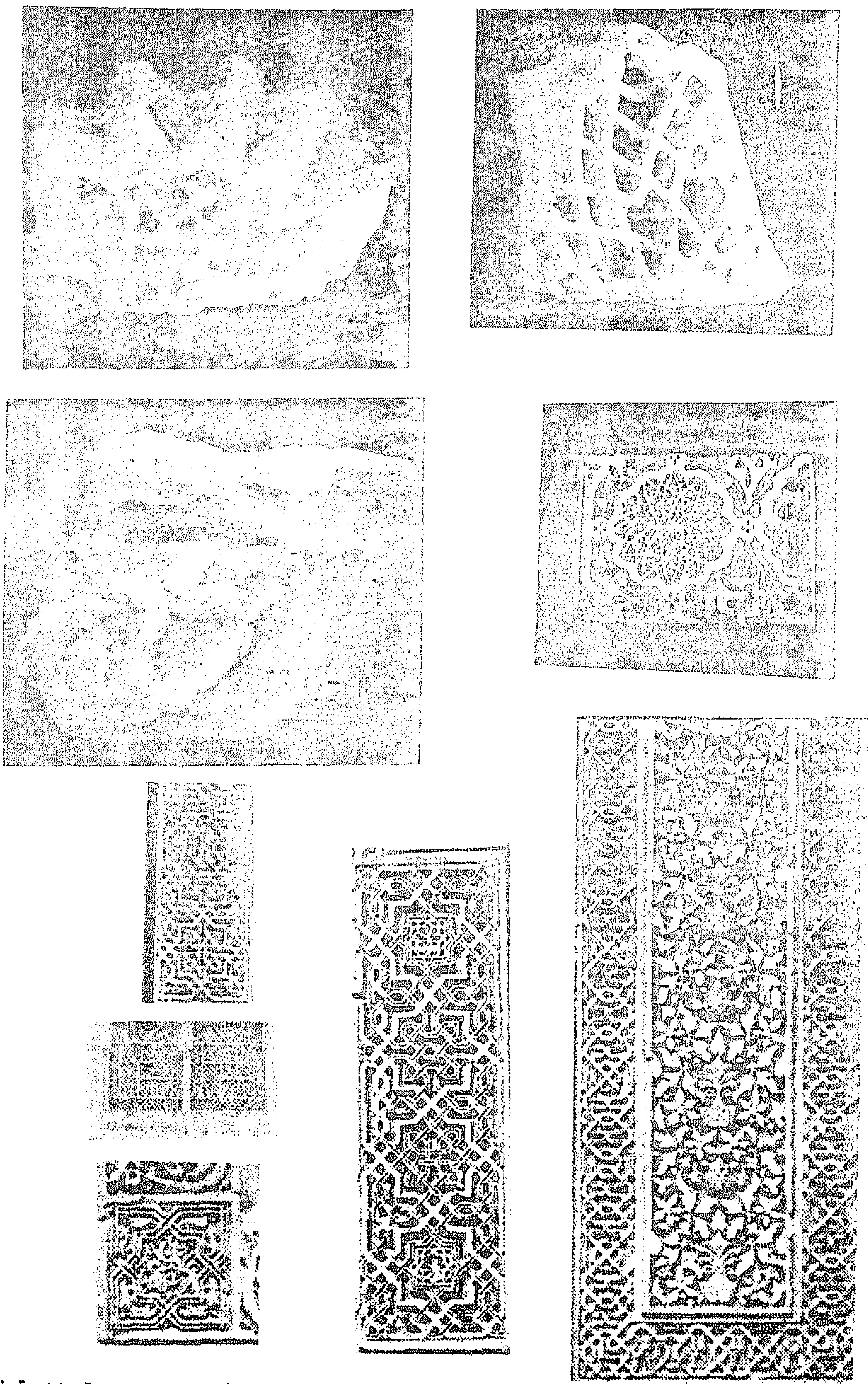




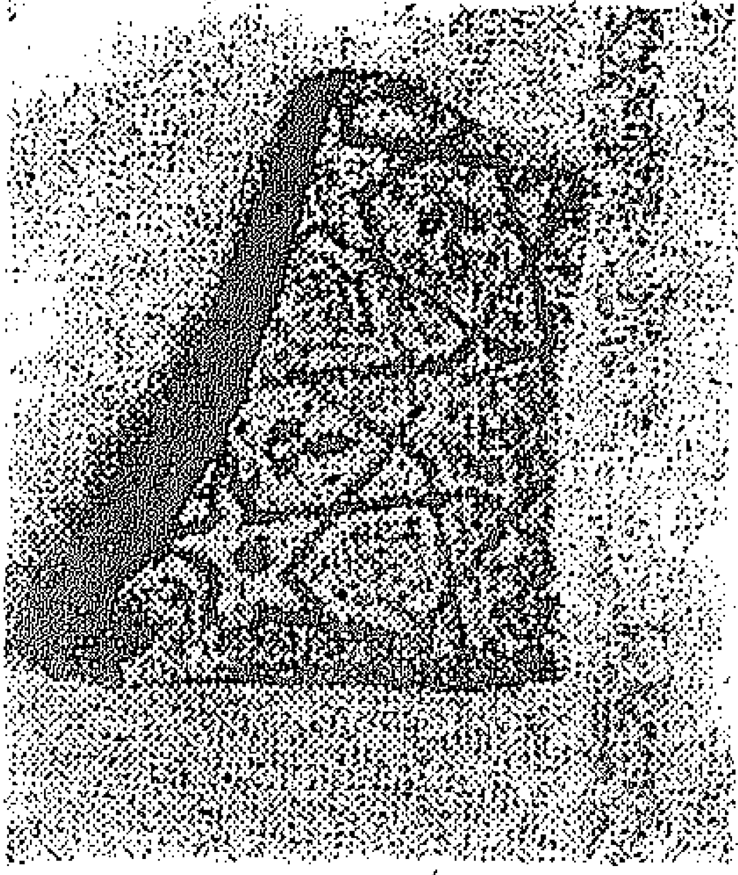
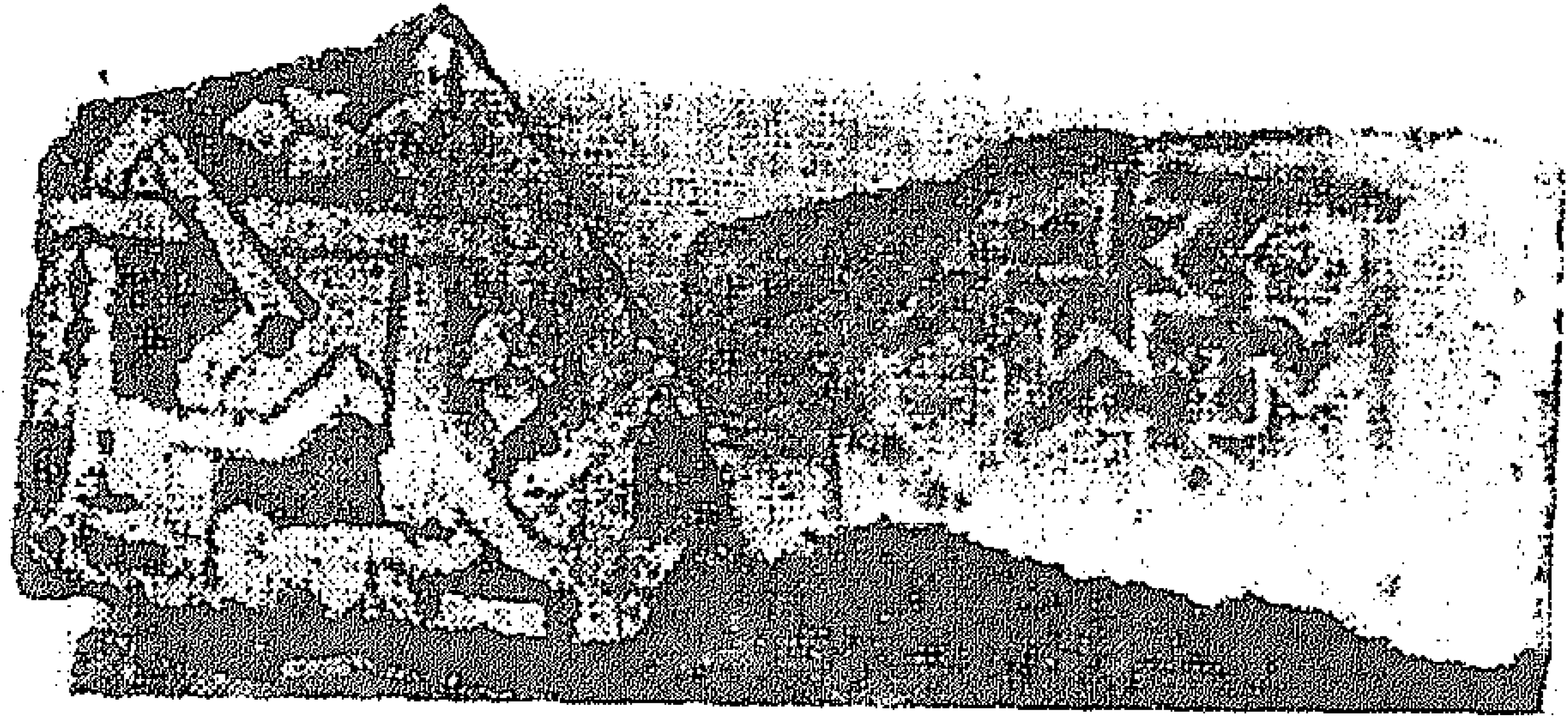
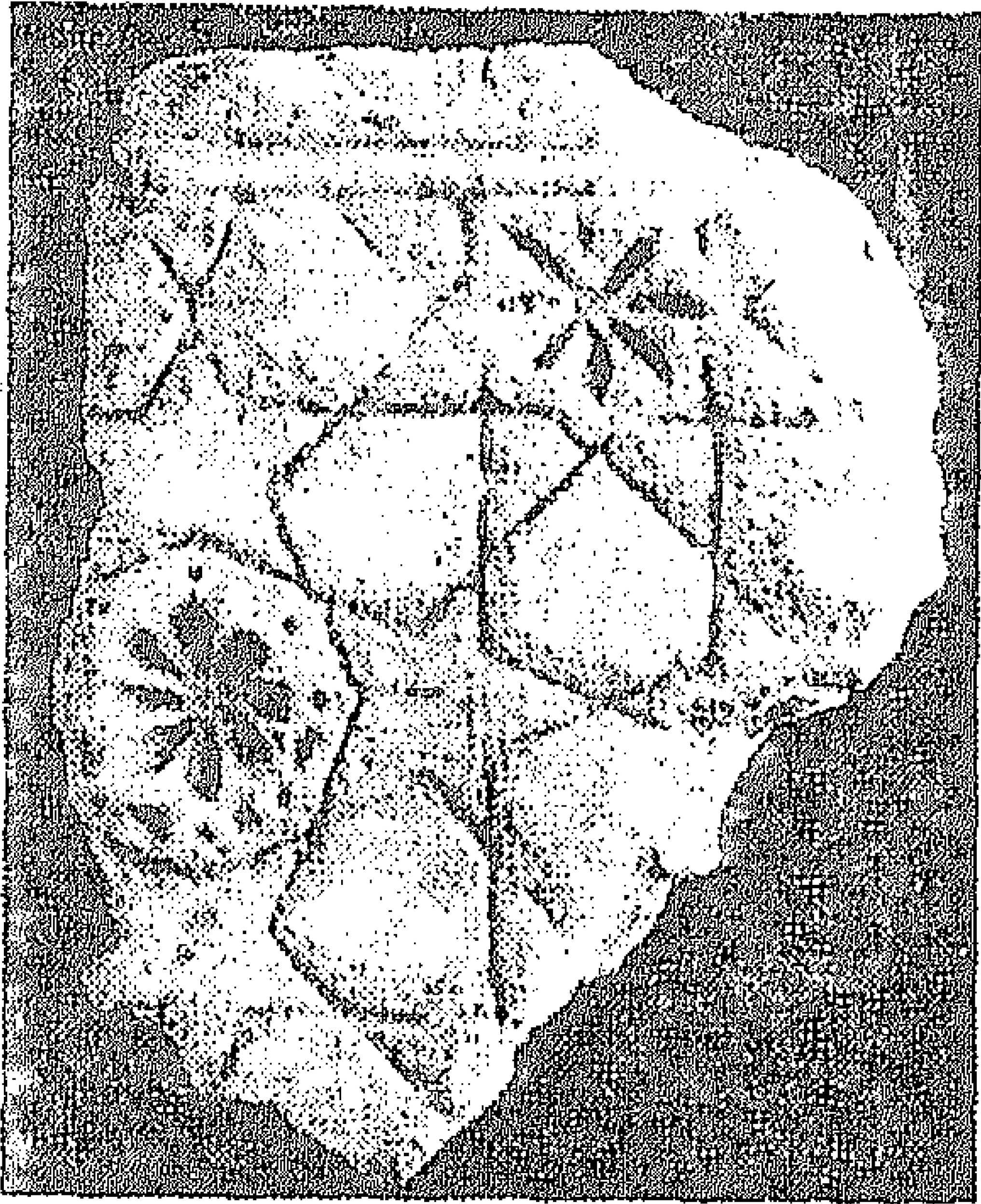
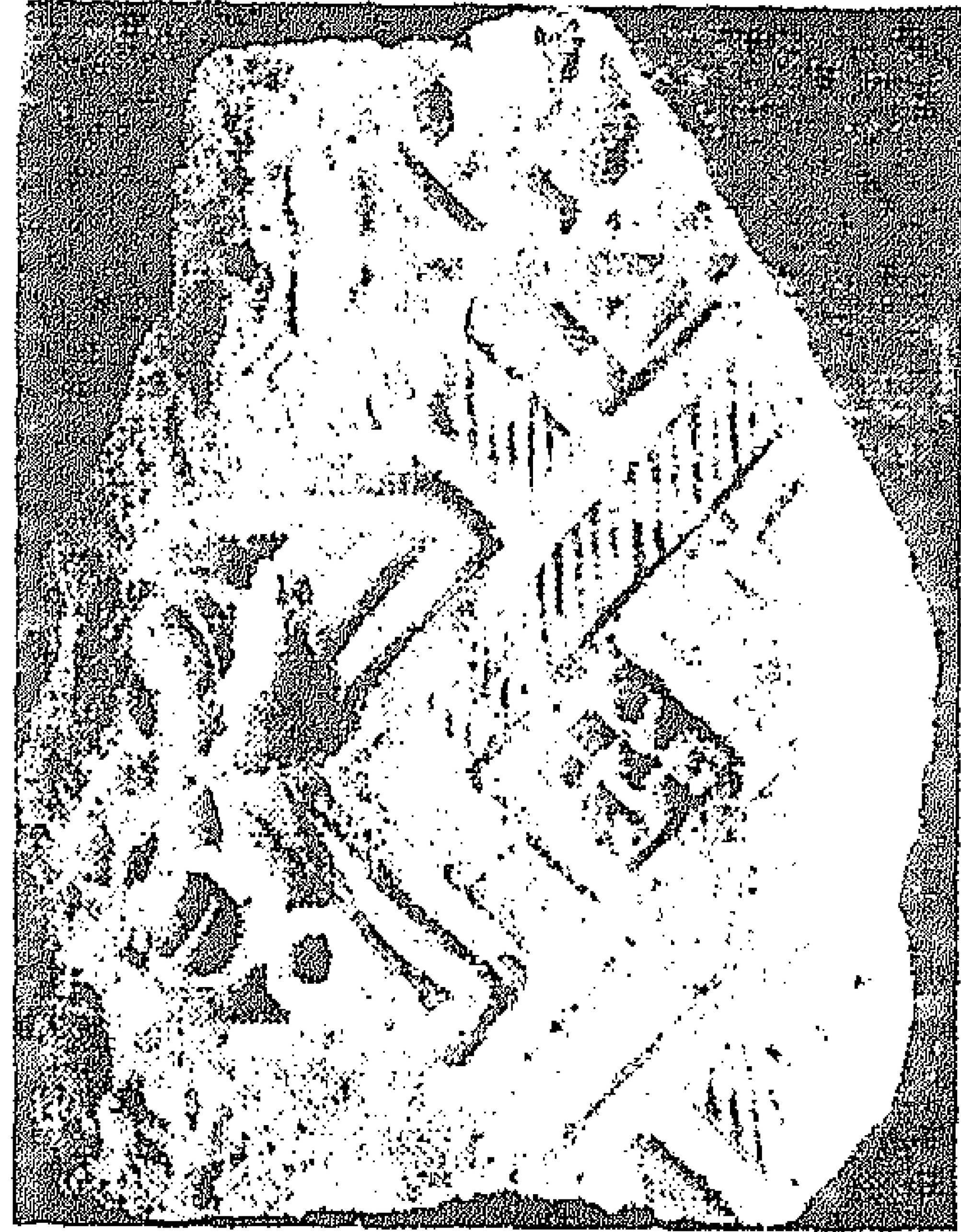
لوحة 101: الحمراء: وزرات مرسومة في مرحاض صالة باركا.

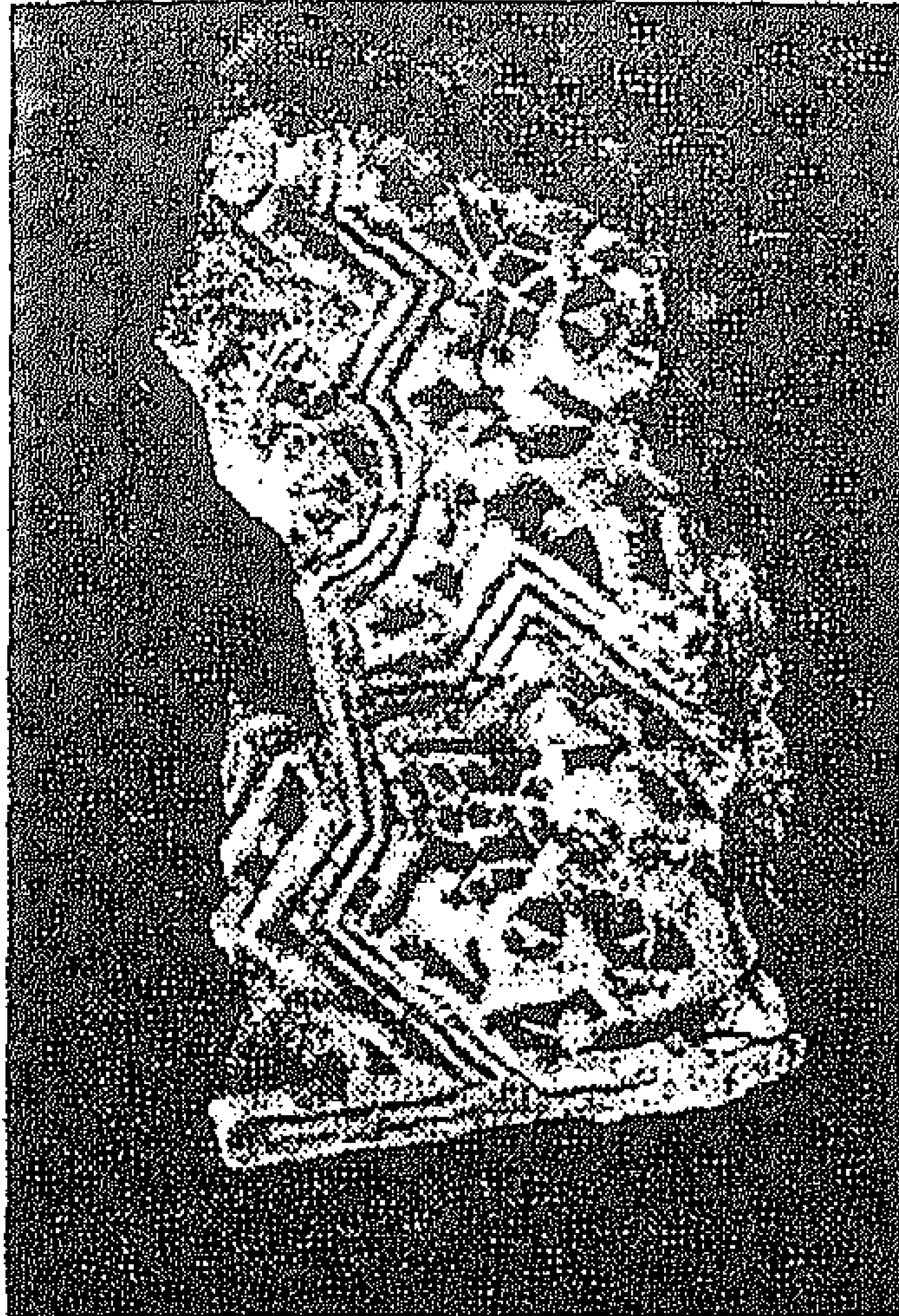
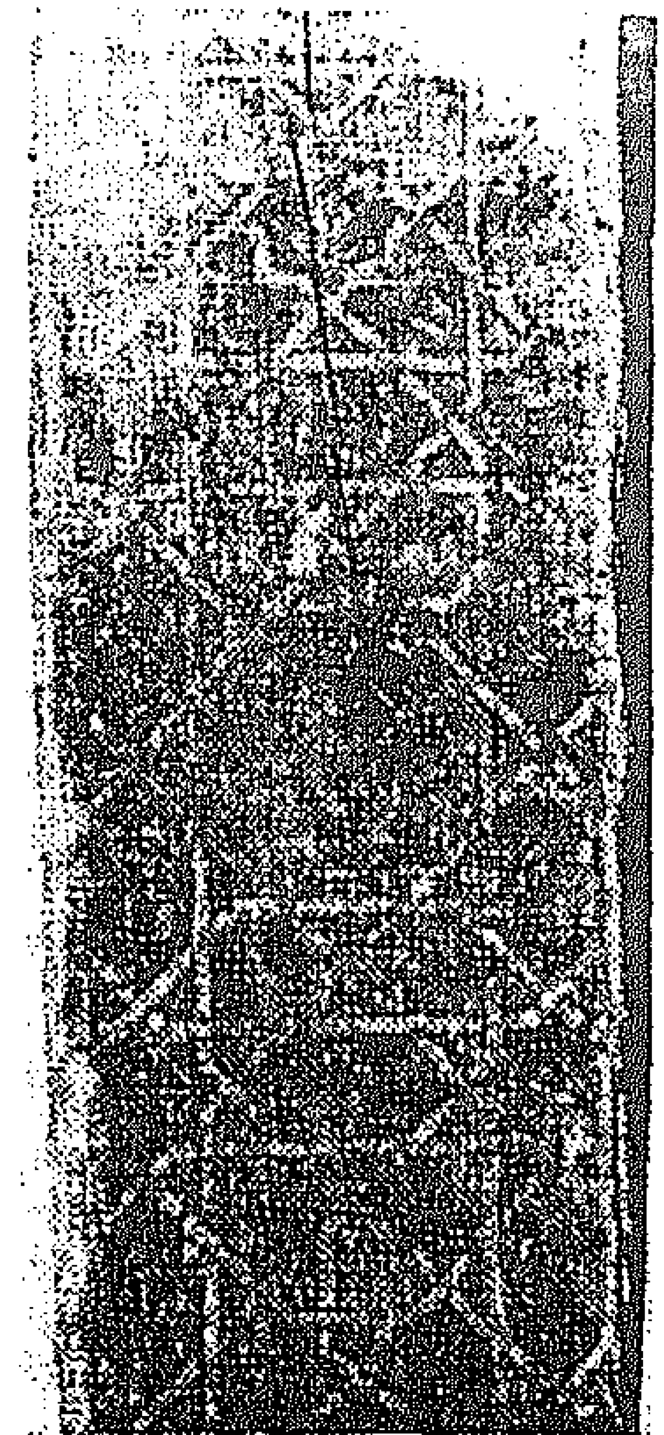


لوحة 102: الحمراء : وزرات مرسومة في صحن الحريم .

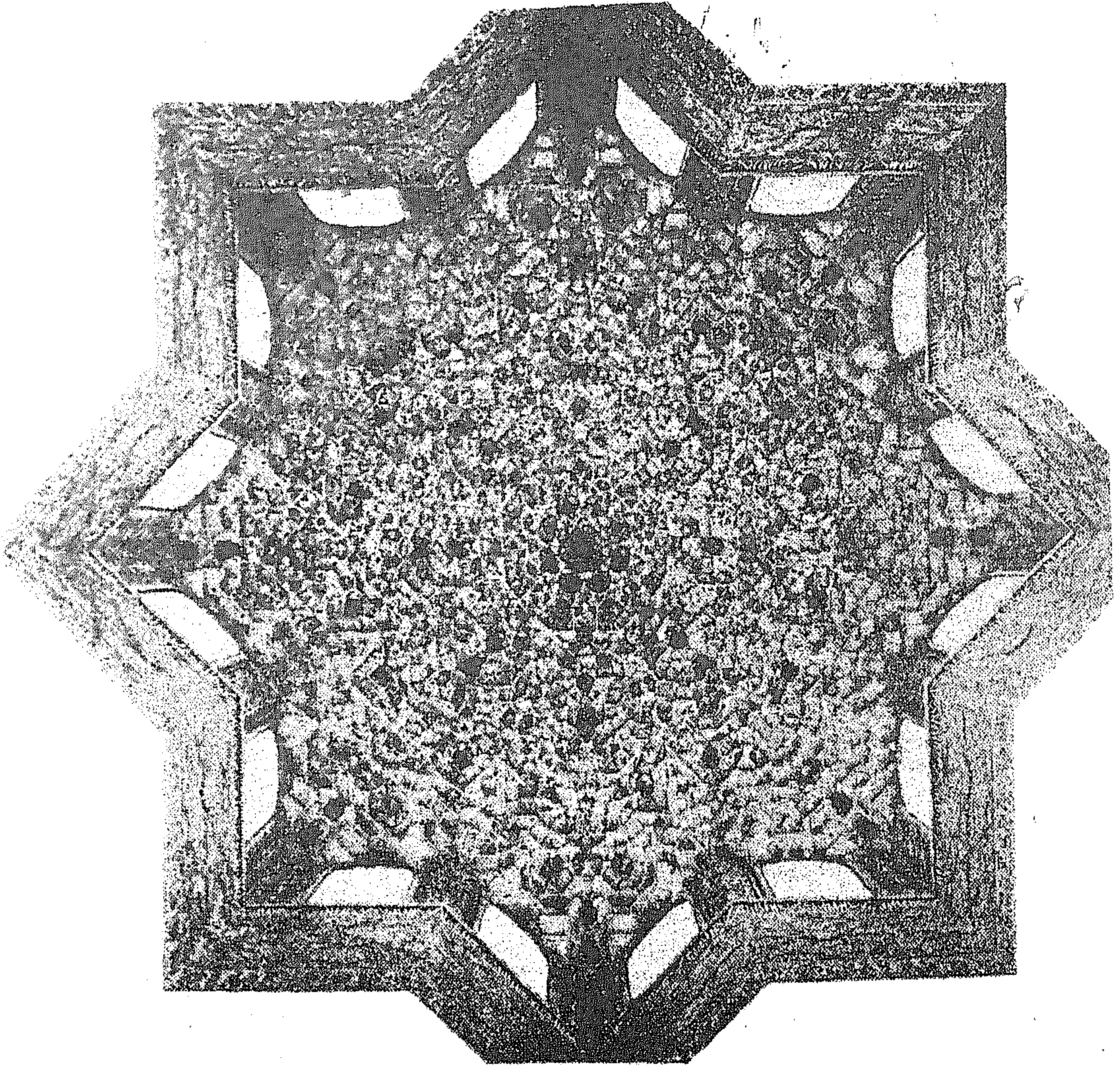


لوحة 103 : الحمراء : زخارف جصية ترجع إلى عهد محمد الخامس ومشربية خشبية في صحن الرياحين .

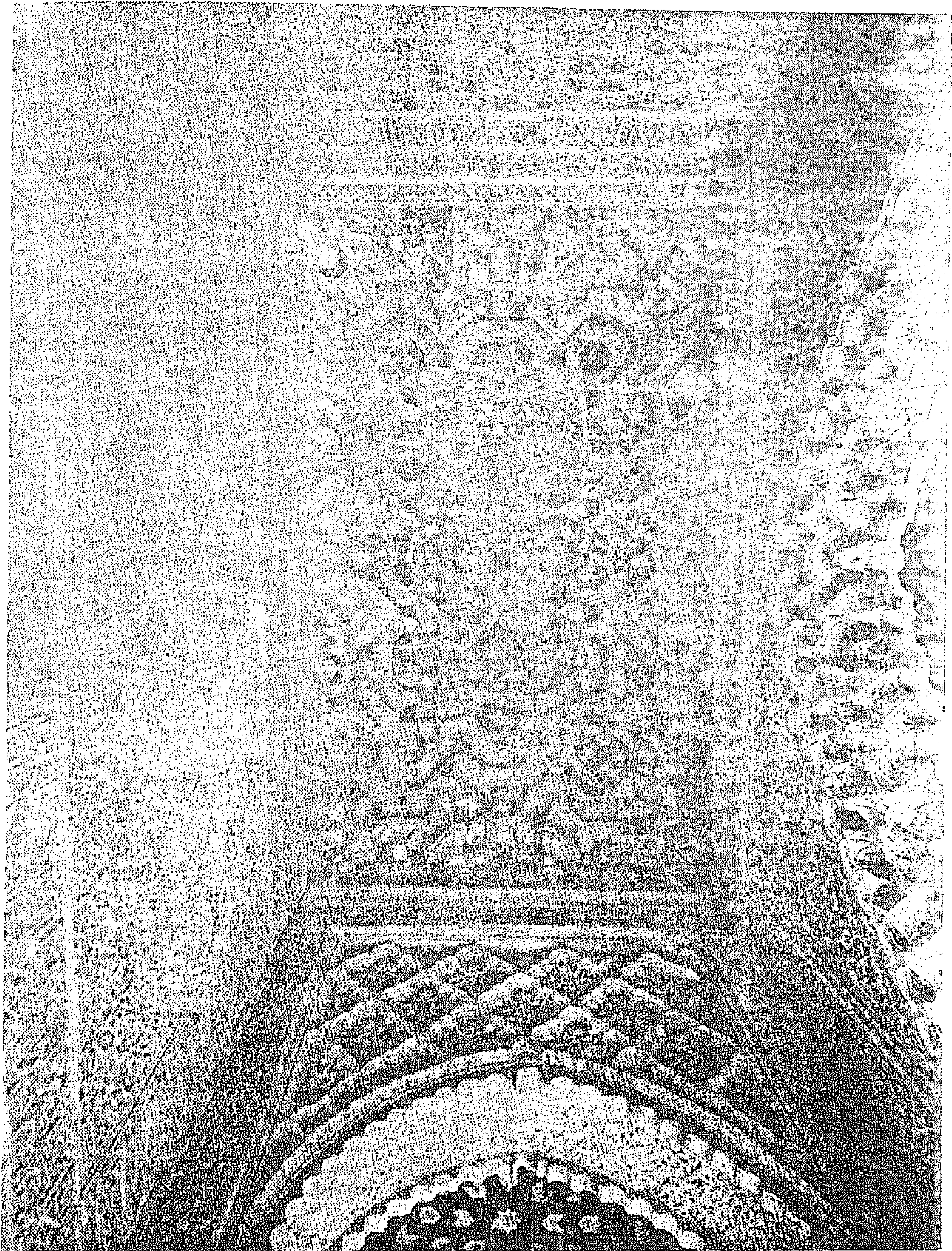





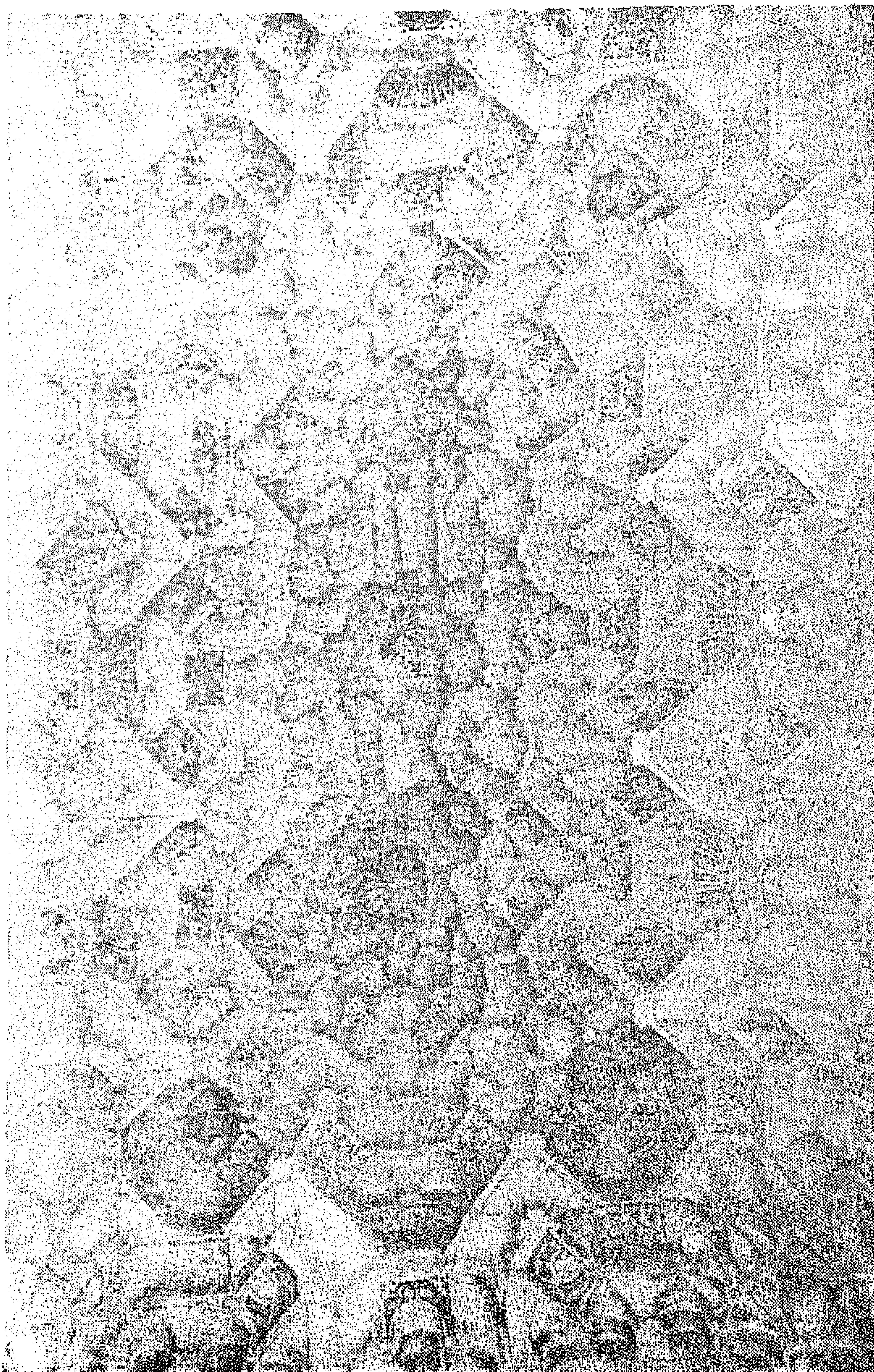
لوحة 104: الحمراء: b,a سيراميك به زخارف هندسية وموجود في المتحف، f,e,d,c زخارف جصية في نفس المتحف g لوحة مرسومة عليها زخارف هندسية (تصوير المؤلف ومتحف الحمراء).



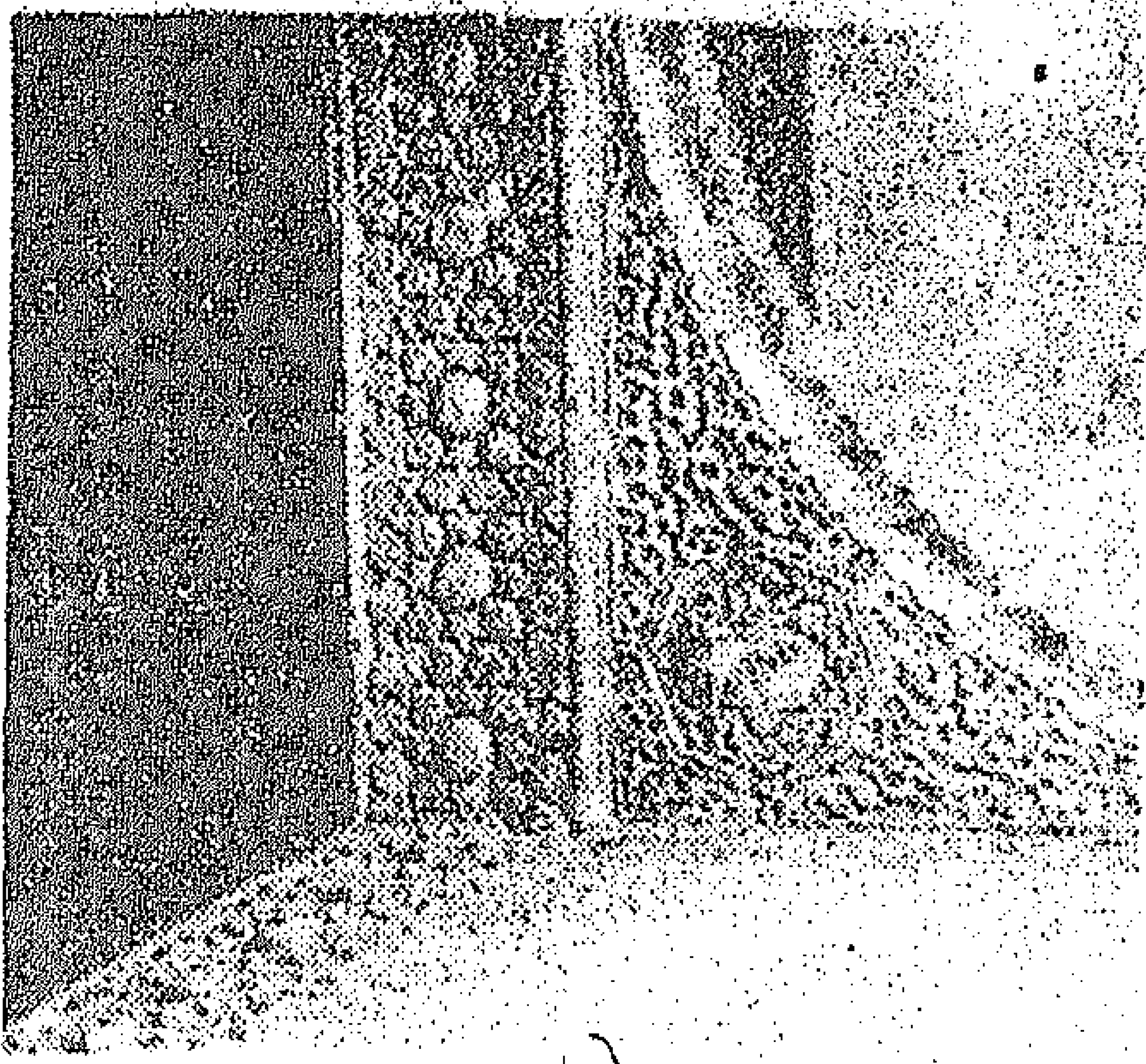
لوحة 105 : الحمراء : صالون بني سراج - البنية النجمية والمزخرفة بالمقربصات .

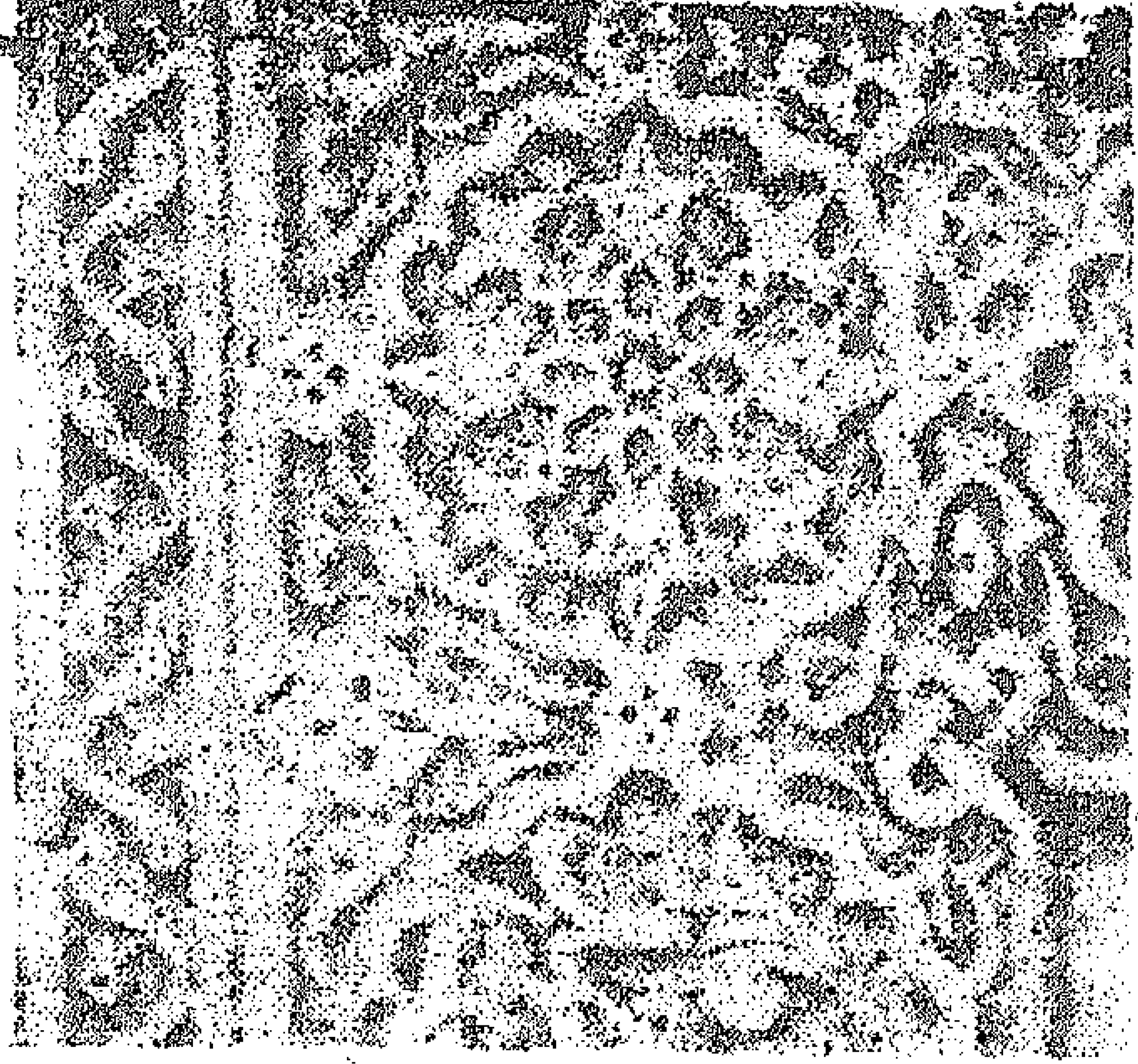


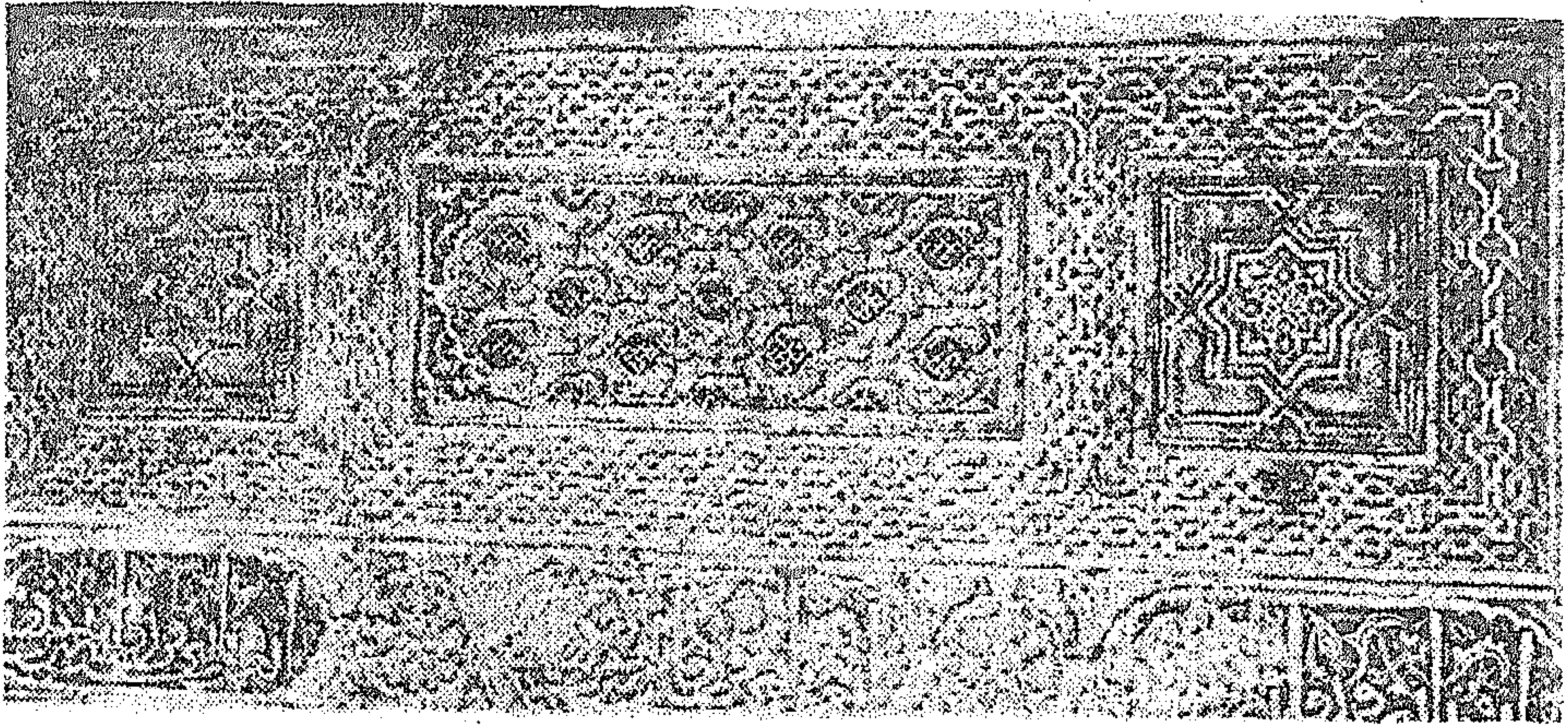
لوحة 106 : الحمراء : بهو السباع . سقف المقربصات على أحد أركان الصحن (تصوير ماس) .

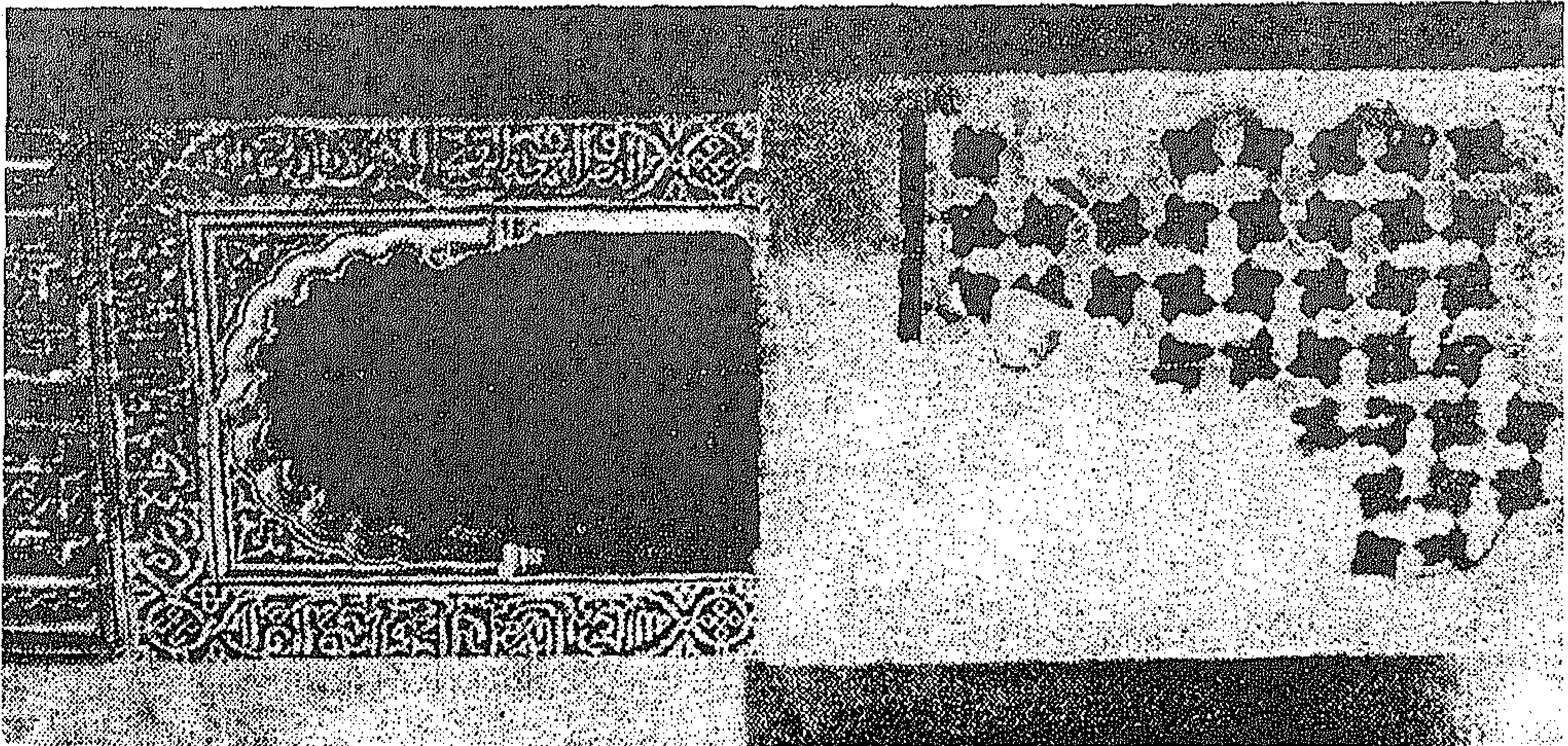


لوحة 107 : الحمراء : بهو السباع . سقف المقربصات .

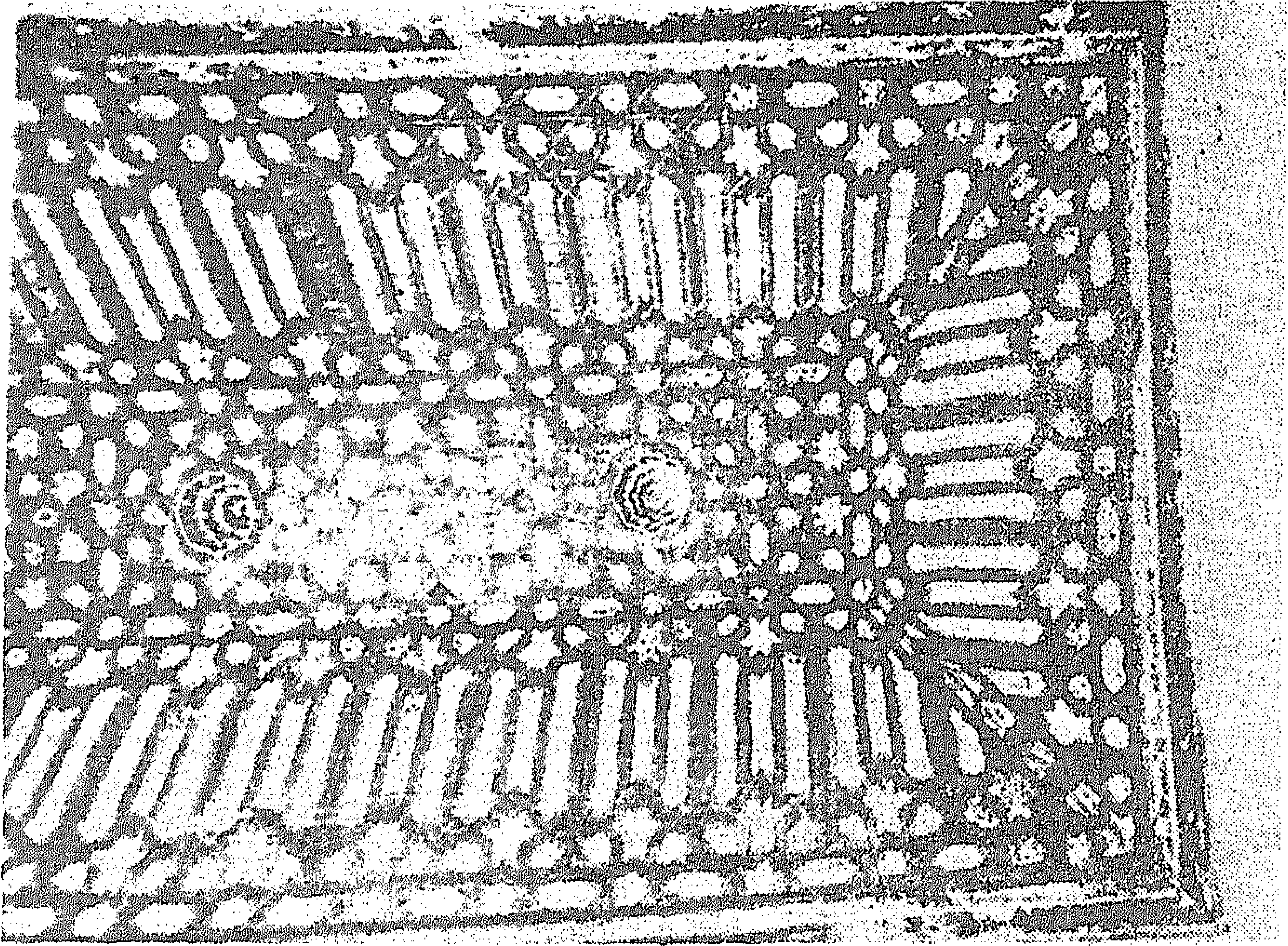


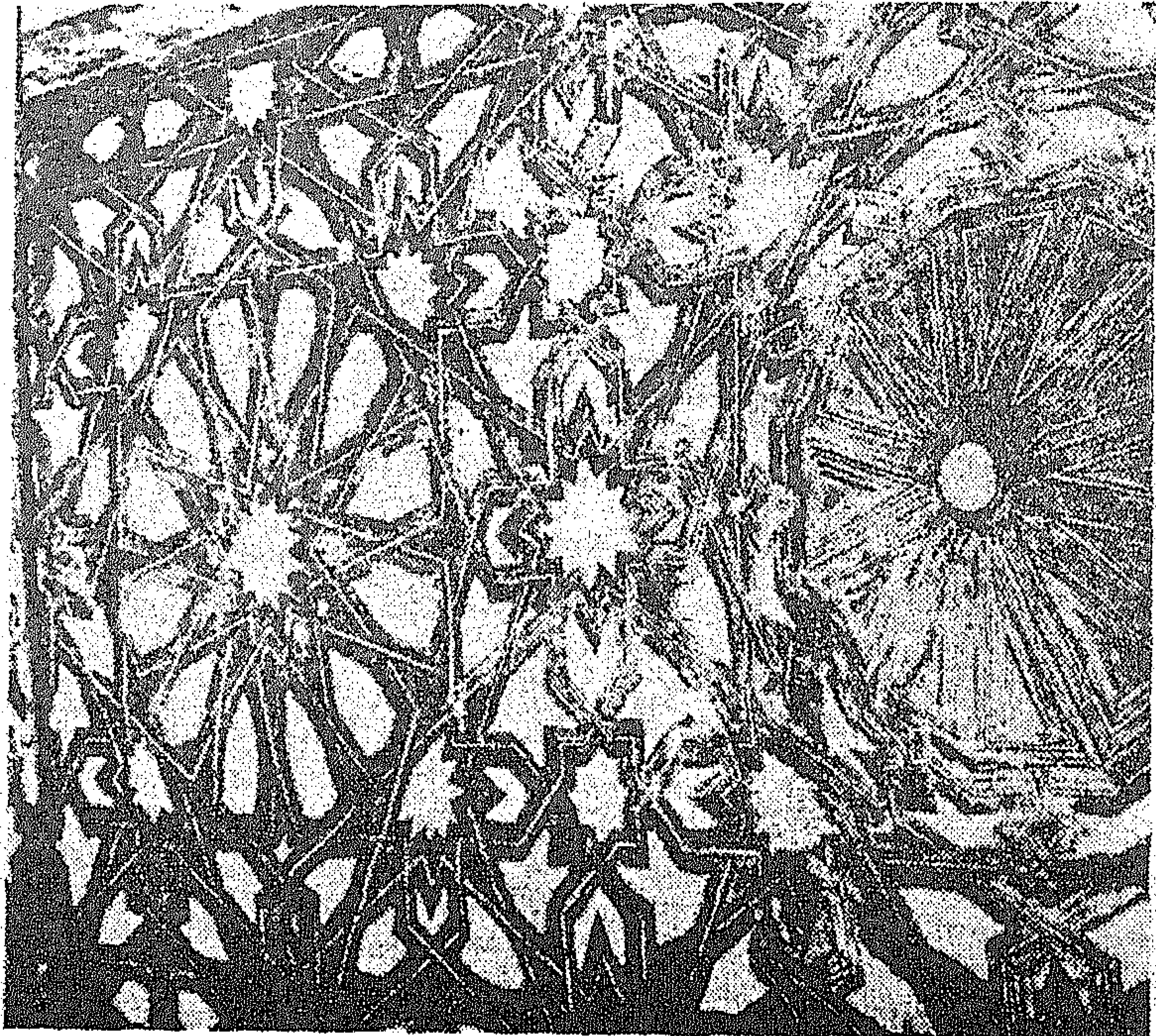




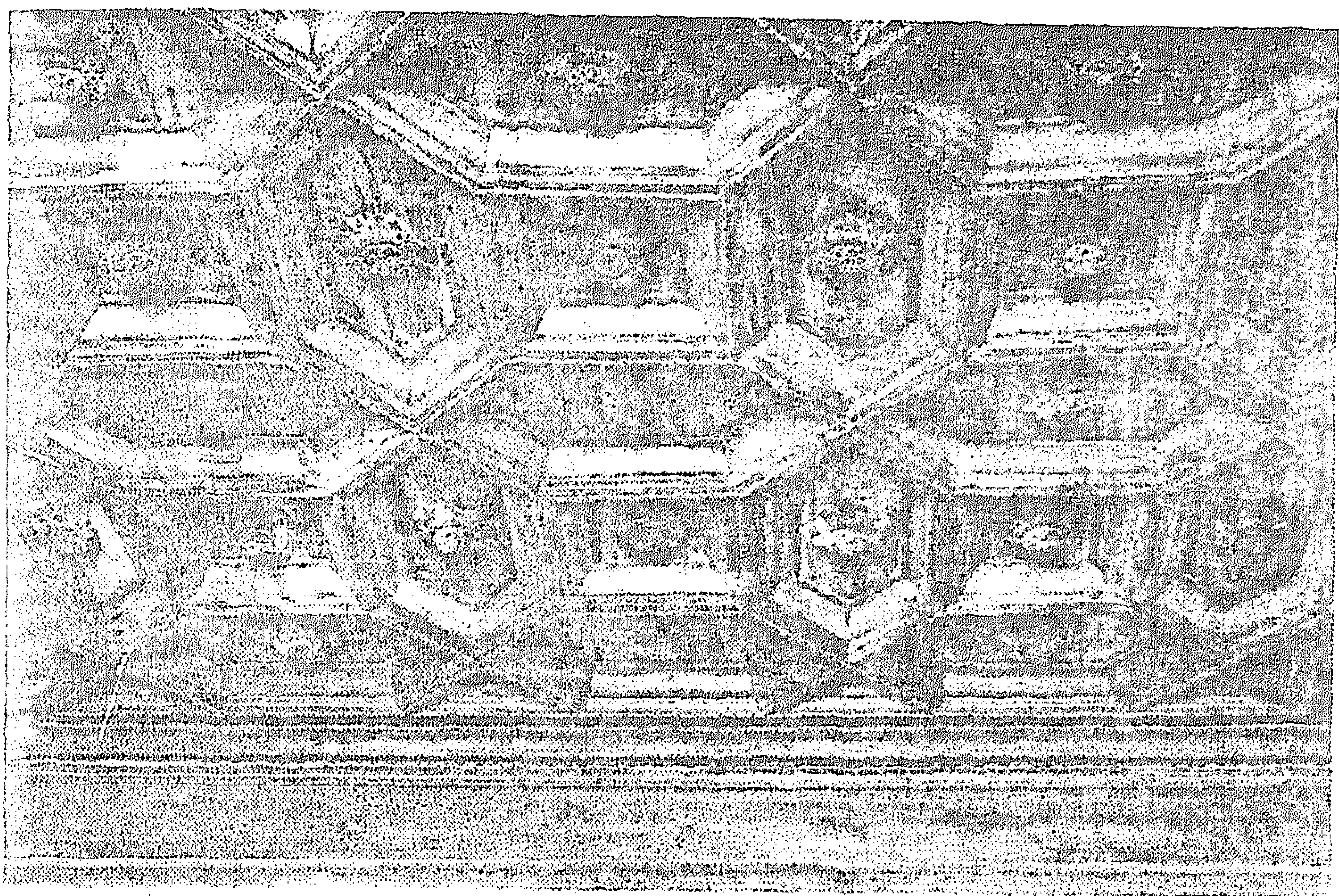


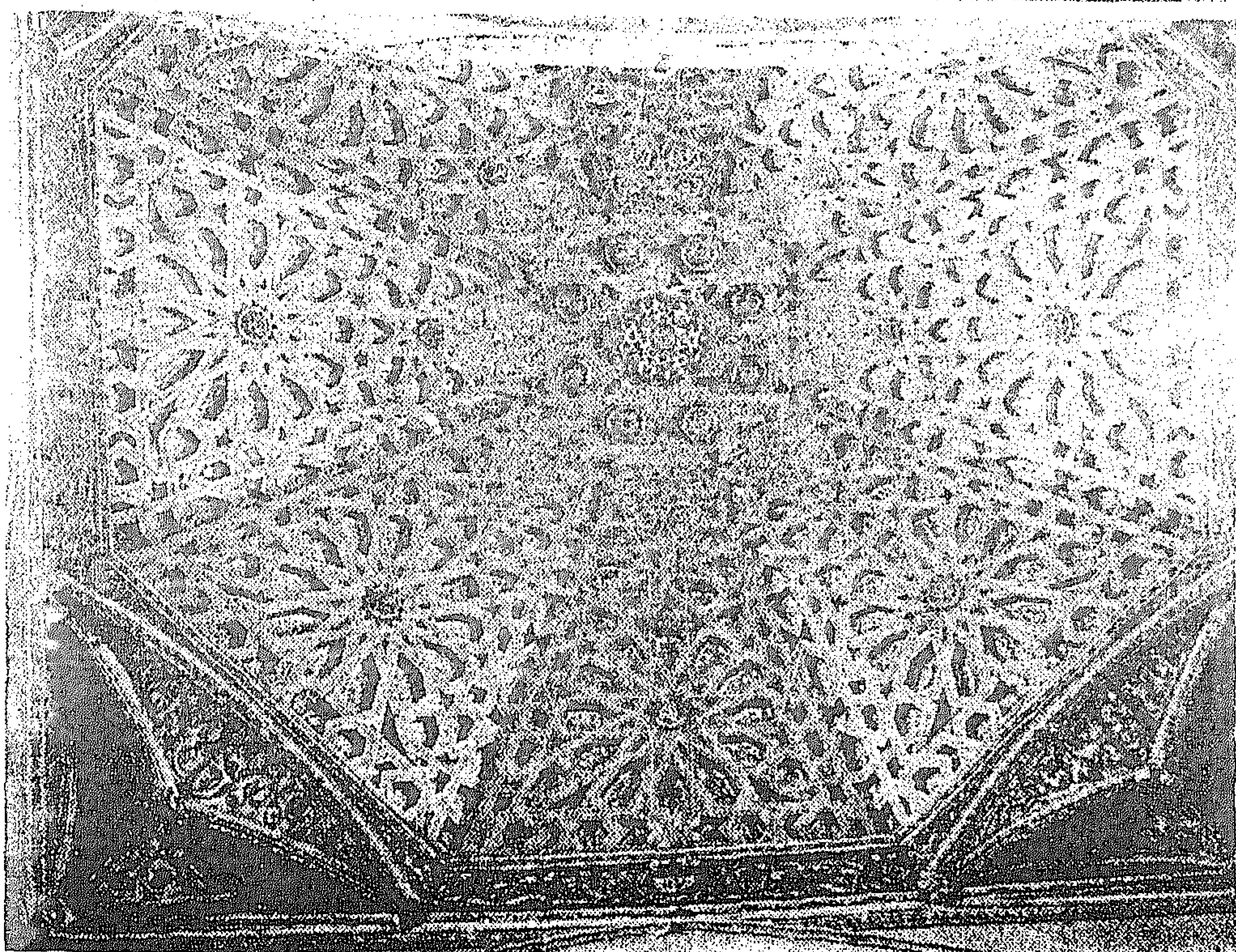
لوحة 108أ : الحمراء عدة زخارف هندسية في برج الأميرات (تصوير المؤلف) .



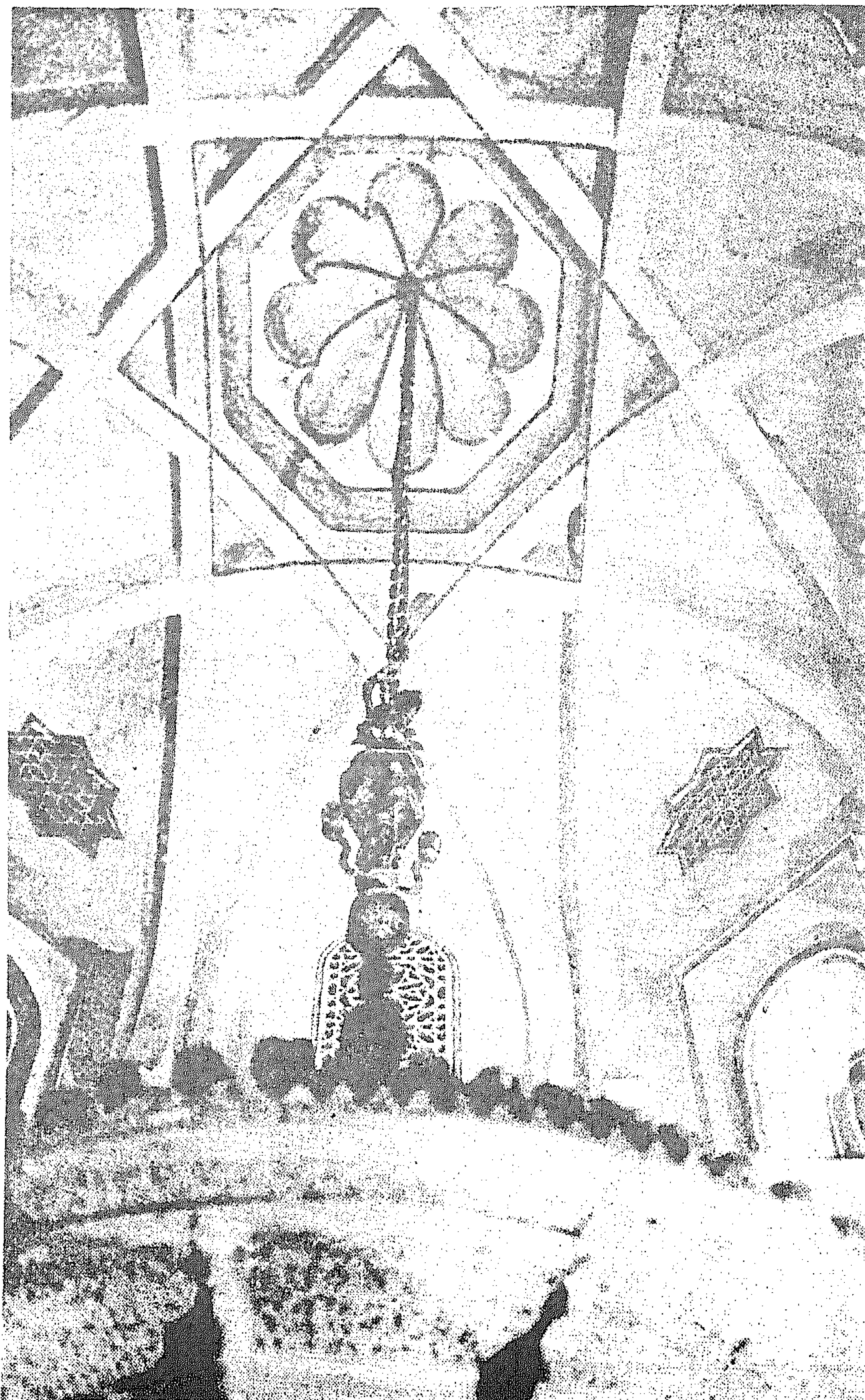


لوحة 109: الحمراء a هيكل الغرفة المذهبة b سقف مسطح للبلاطة الشمالية في صحن الرياحين .

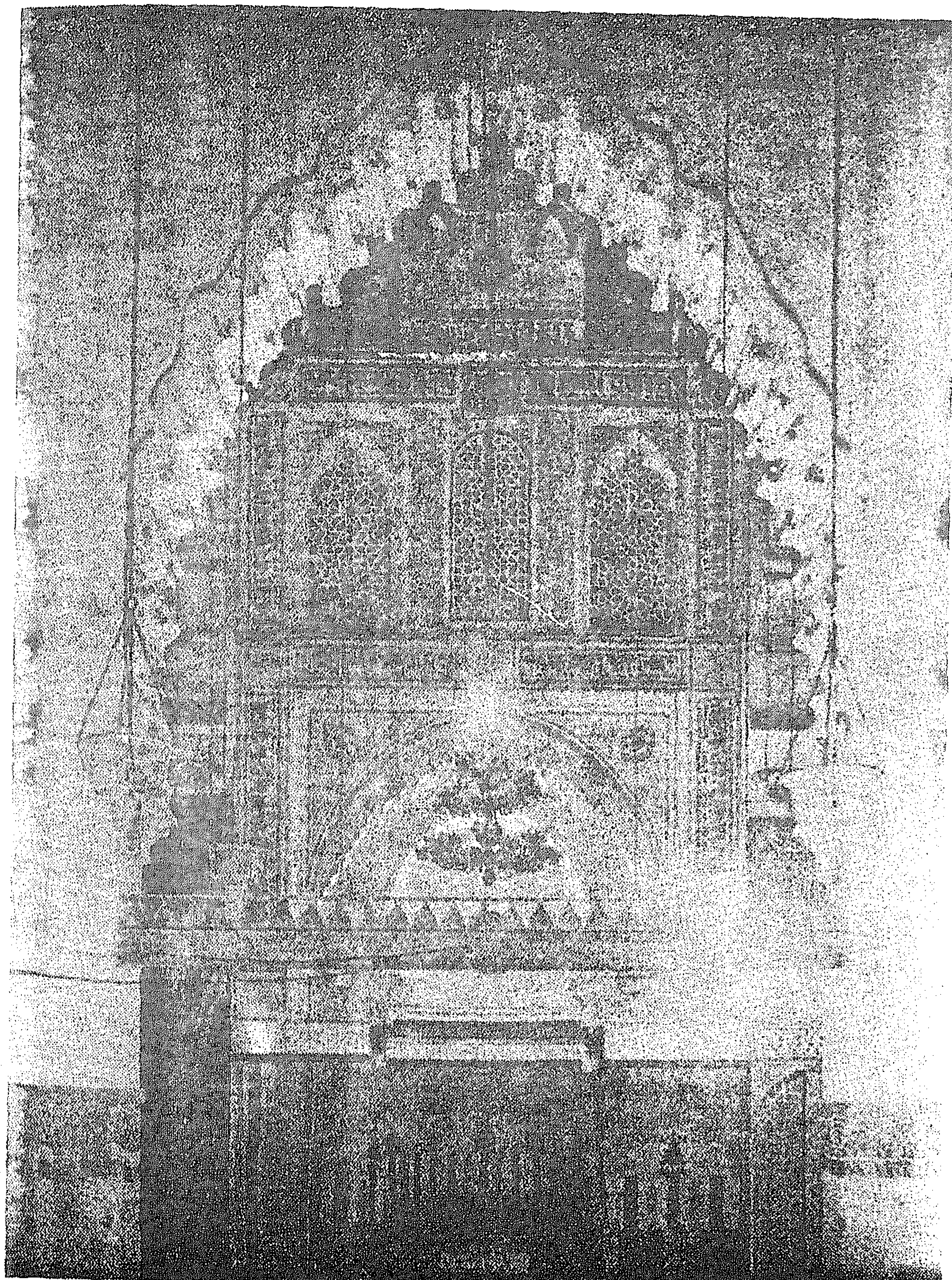




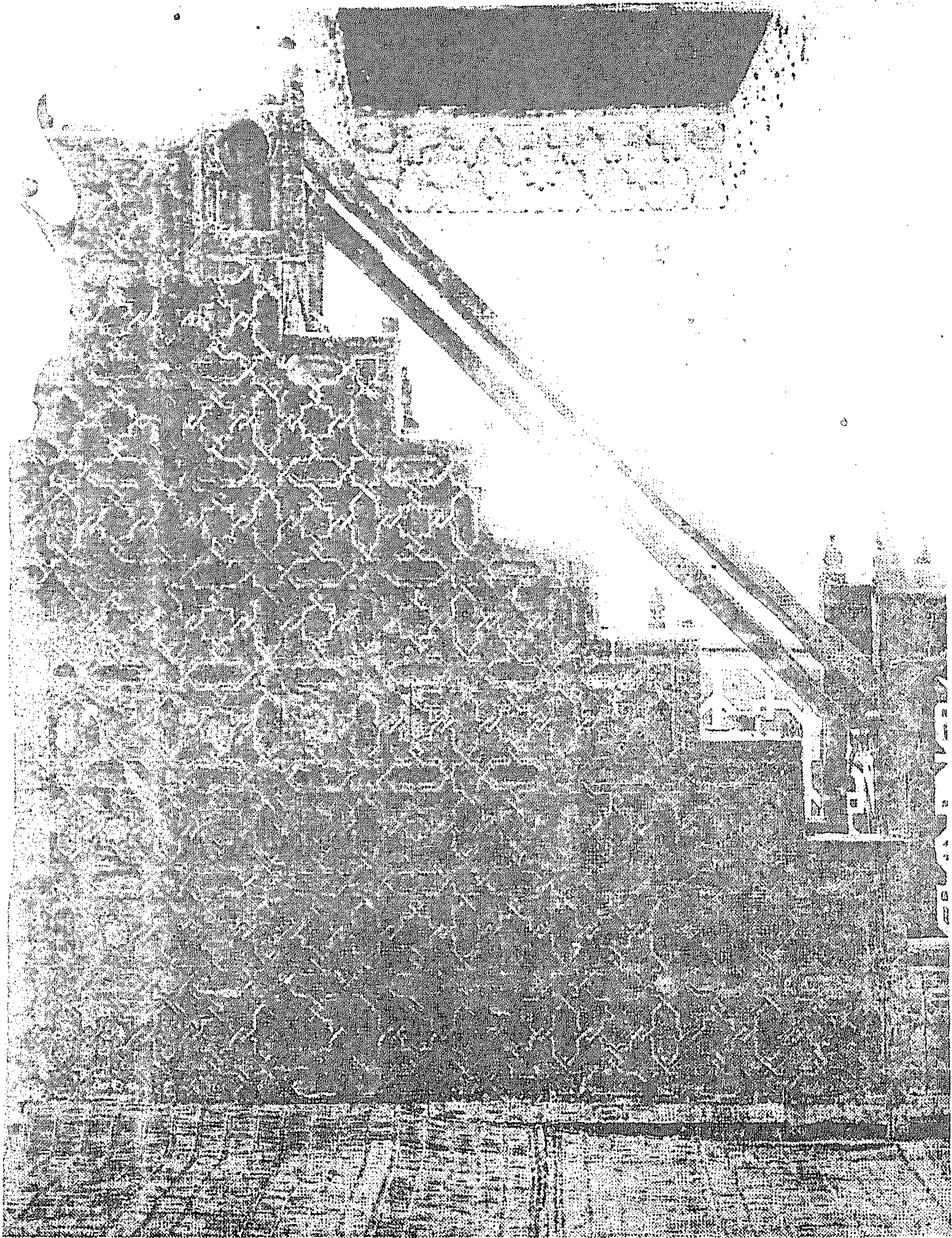
لوحة 110: غرناطة a سقف مسطح في متحف الآثار بالحمراء ، b بنية مثمنة لكنيسة سان خوسيه (تصوير المؤلف) .



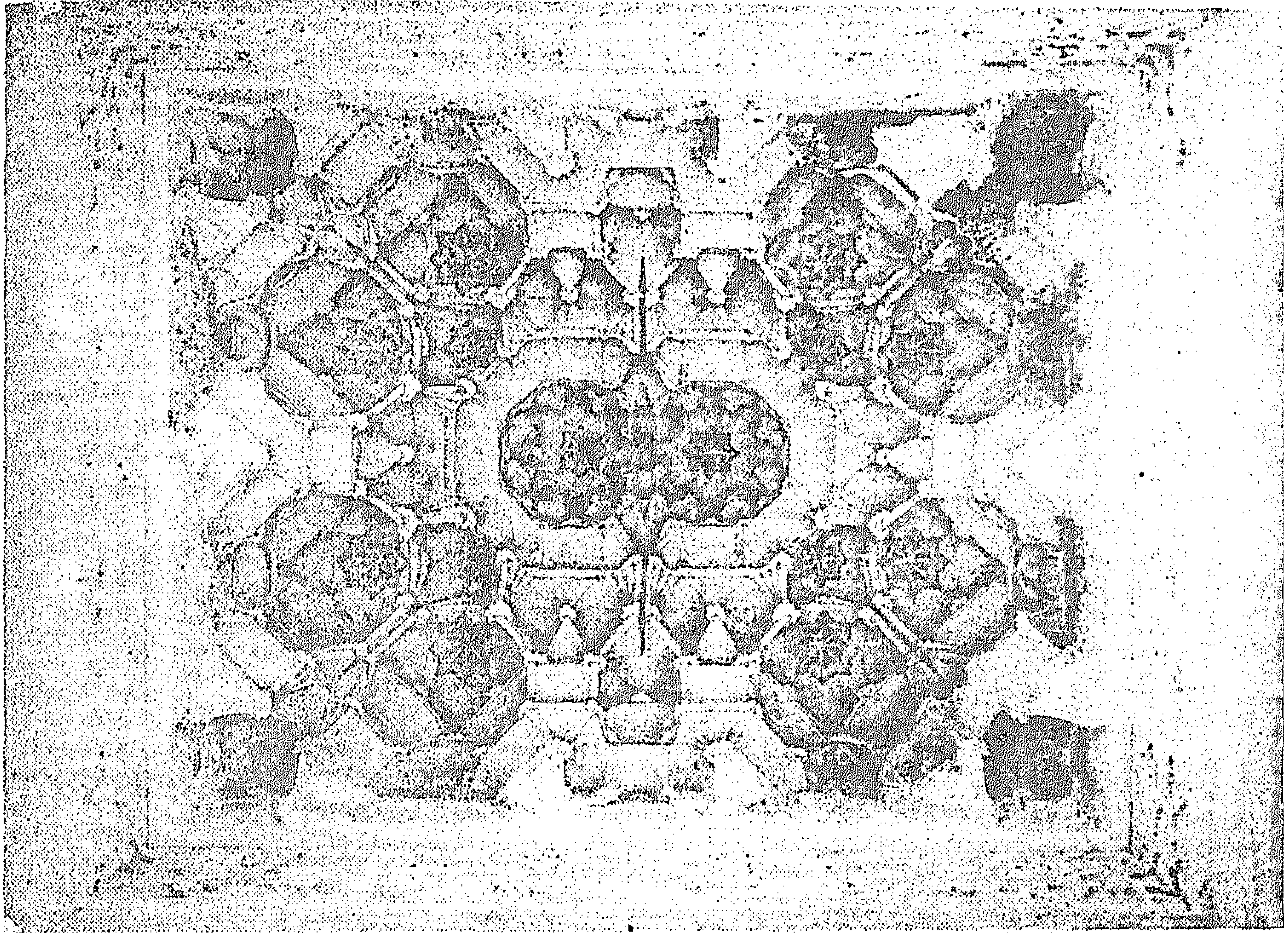
لوحة 111 : فاس : القبة المضلعة في مسجد القرويين (تصوير تيراس) .

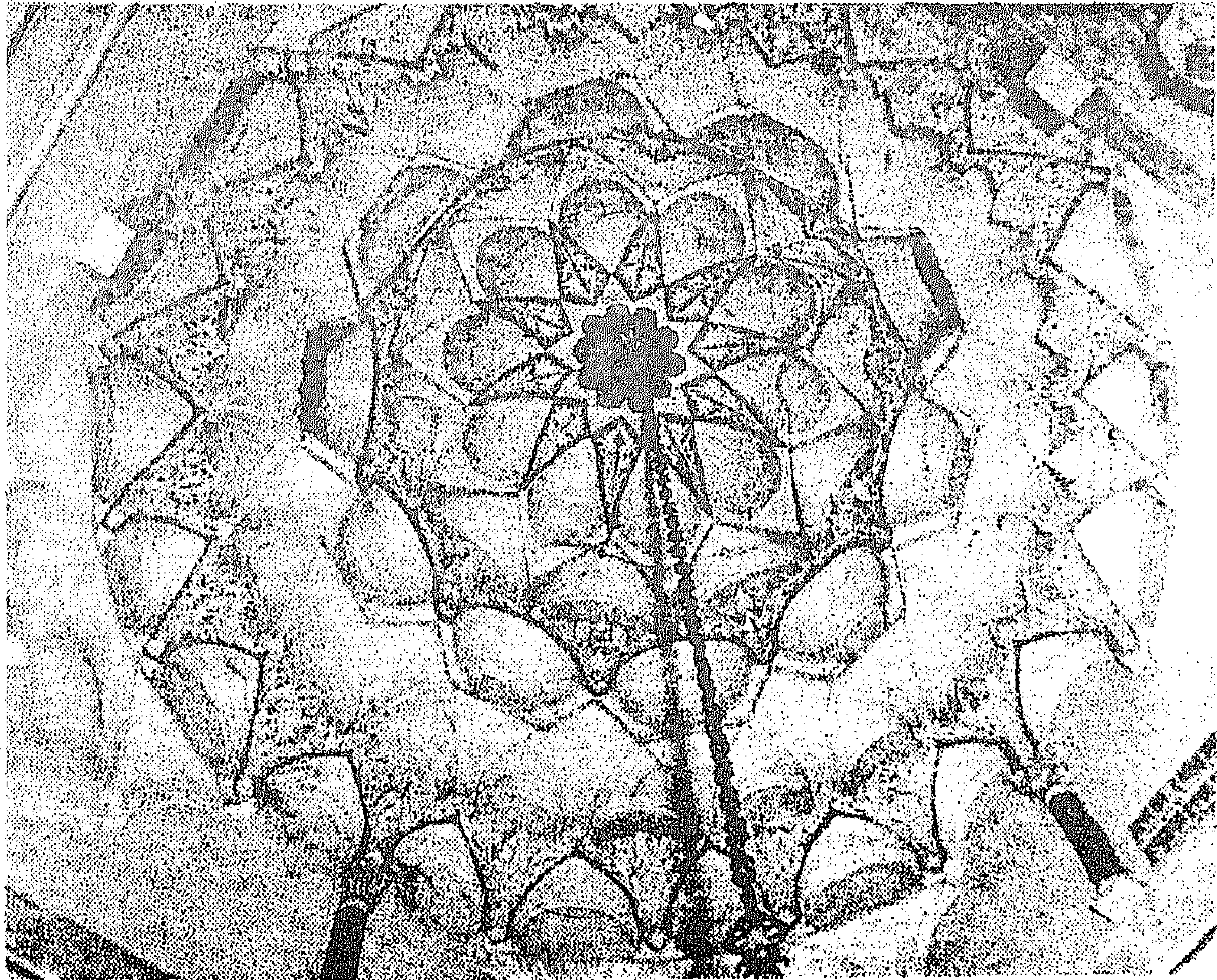


لوحة 112: فاس محراب مسجد القرويين .

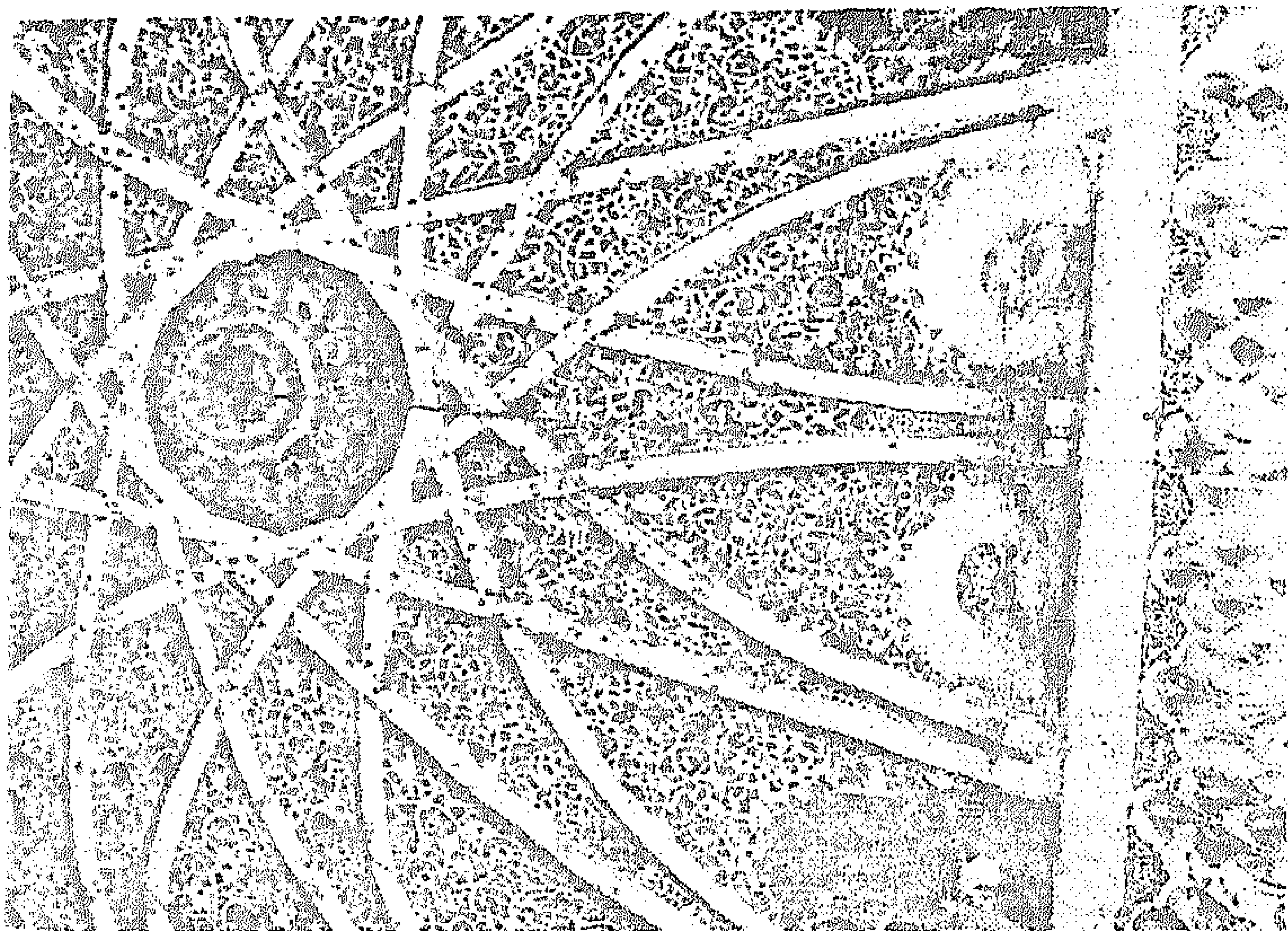


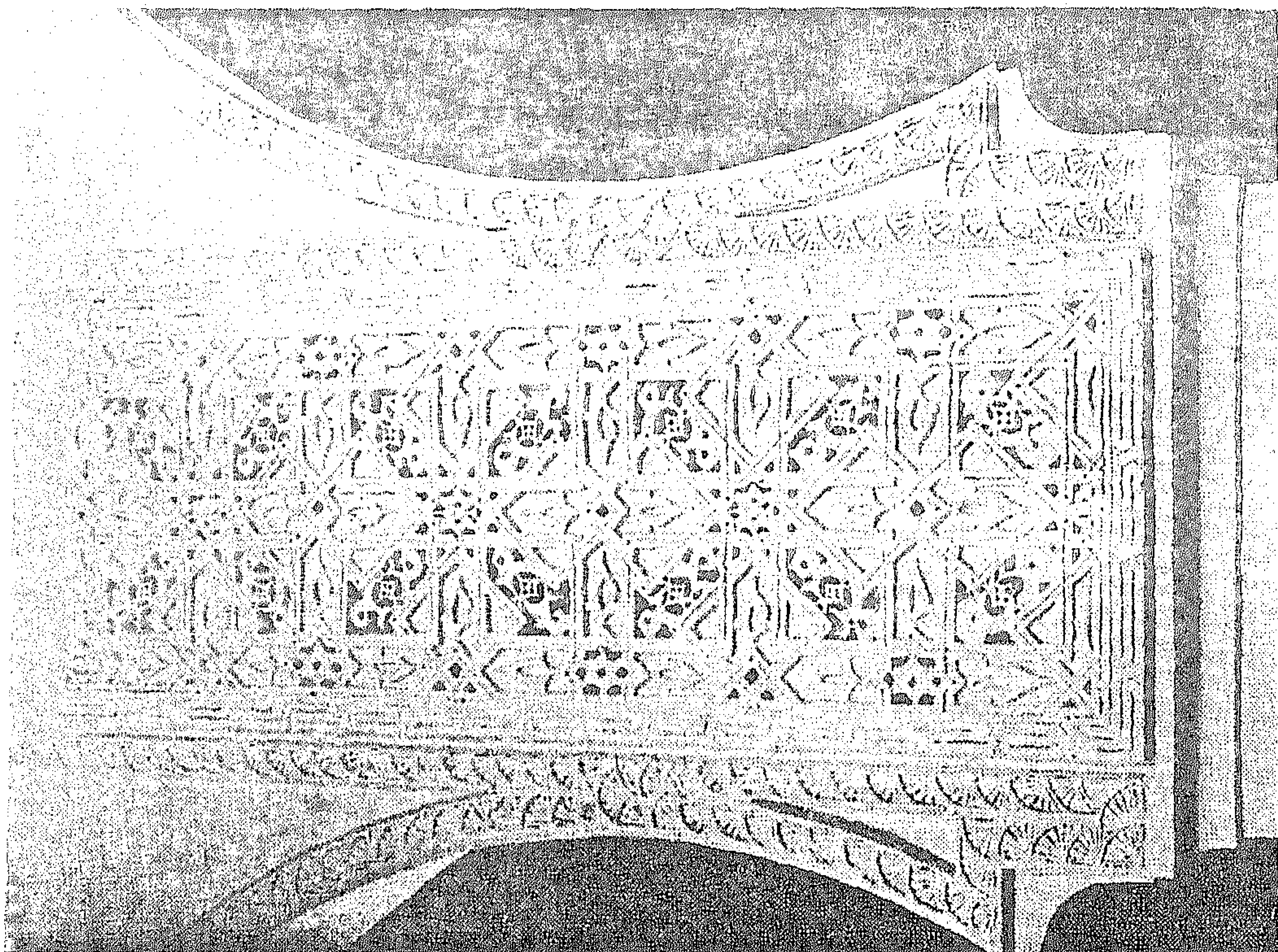
لوحة 113: مراكش منبر الكتيبة .



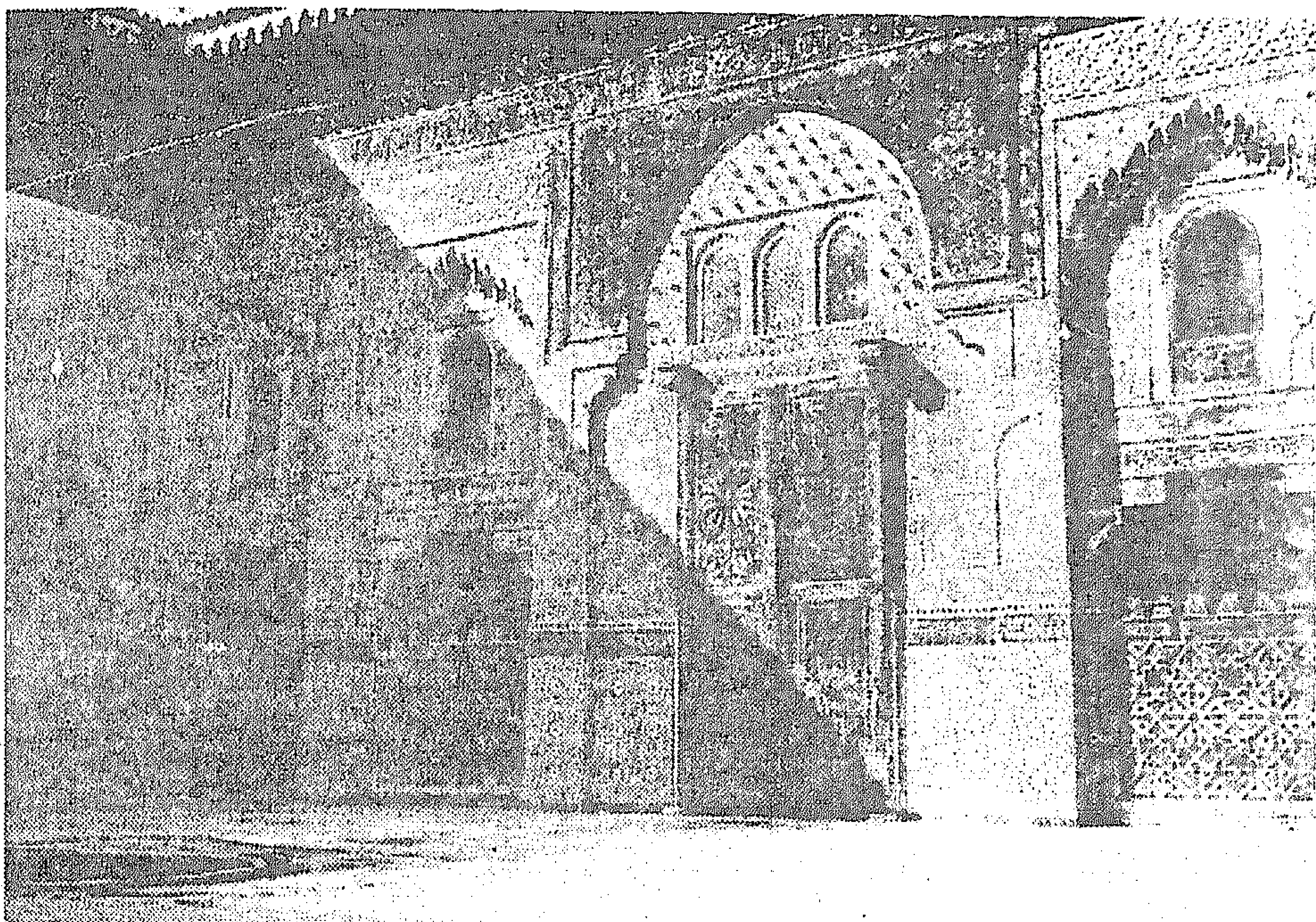


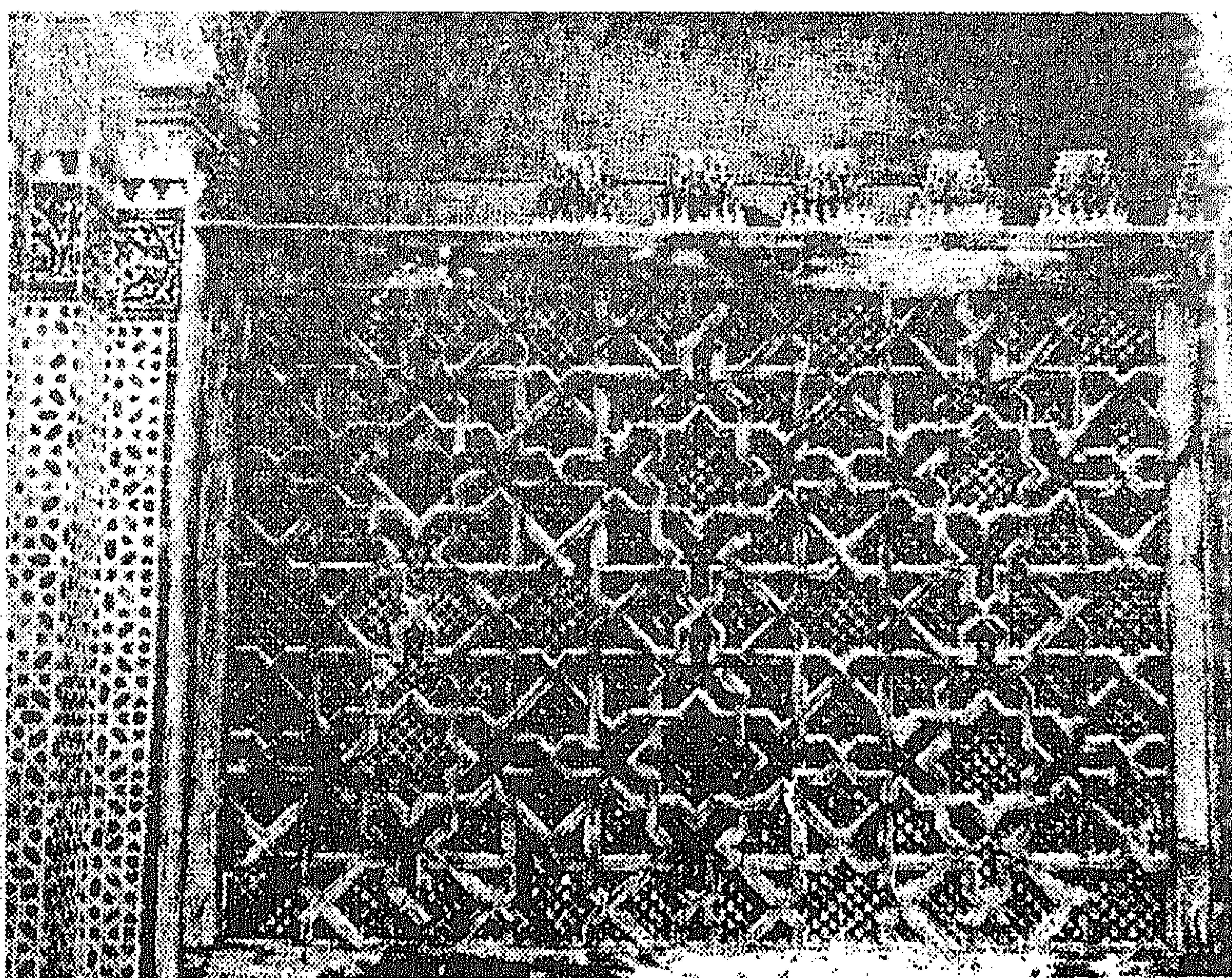
لوحة 114: (a) قبة الكتبية (b) قبة القرويين فاس (تصوير تيراس) .



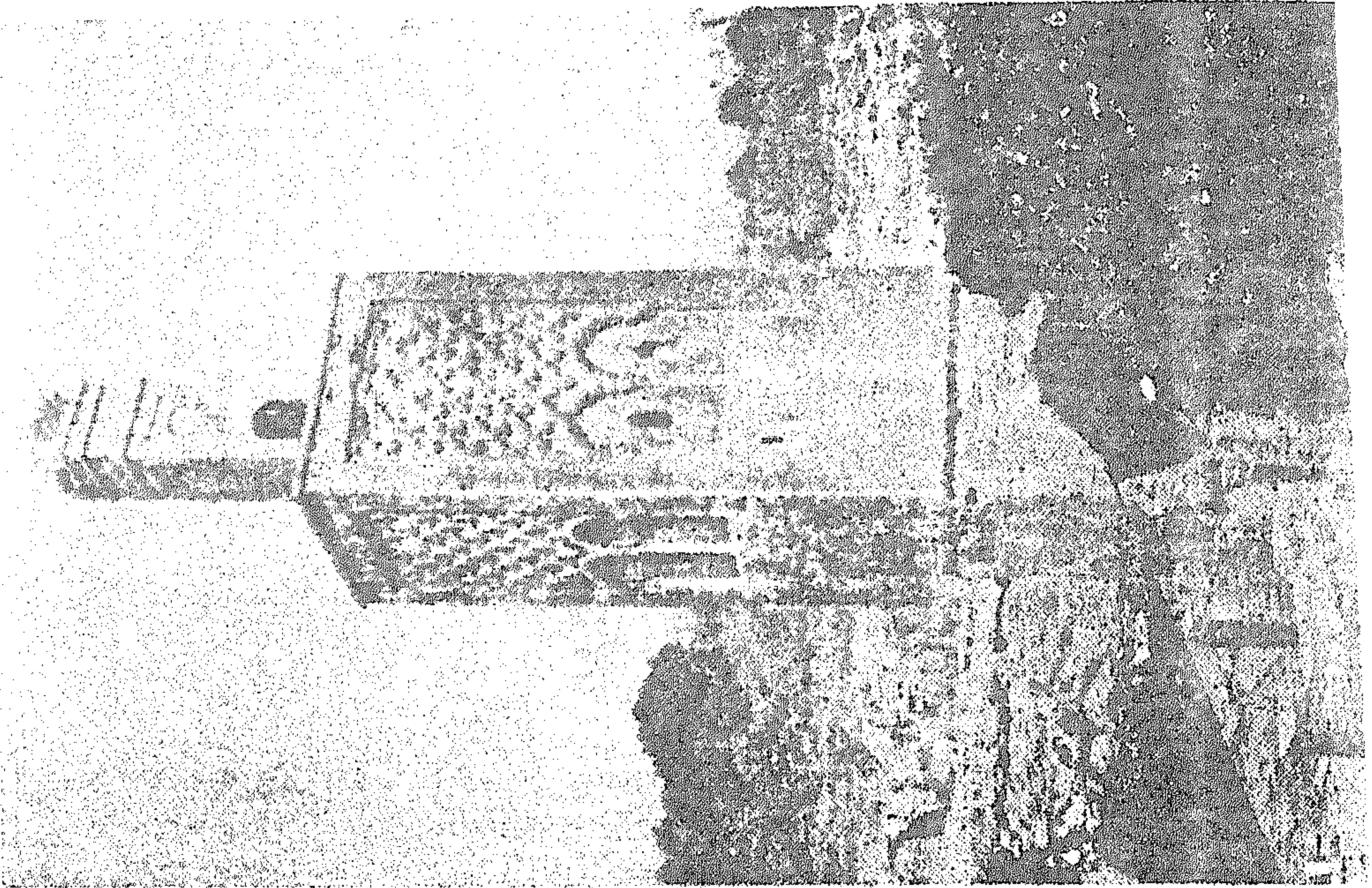


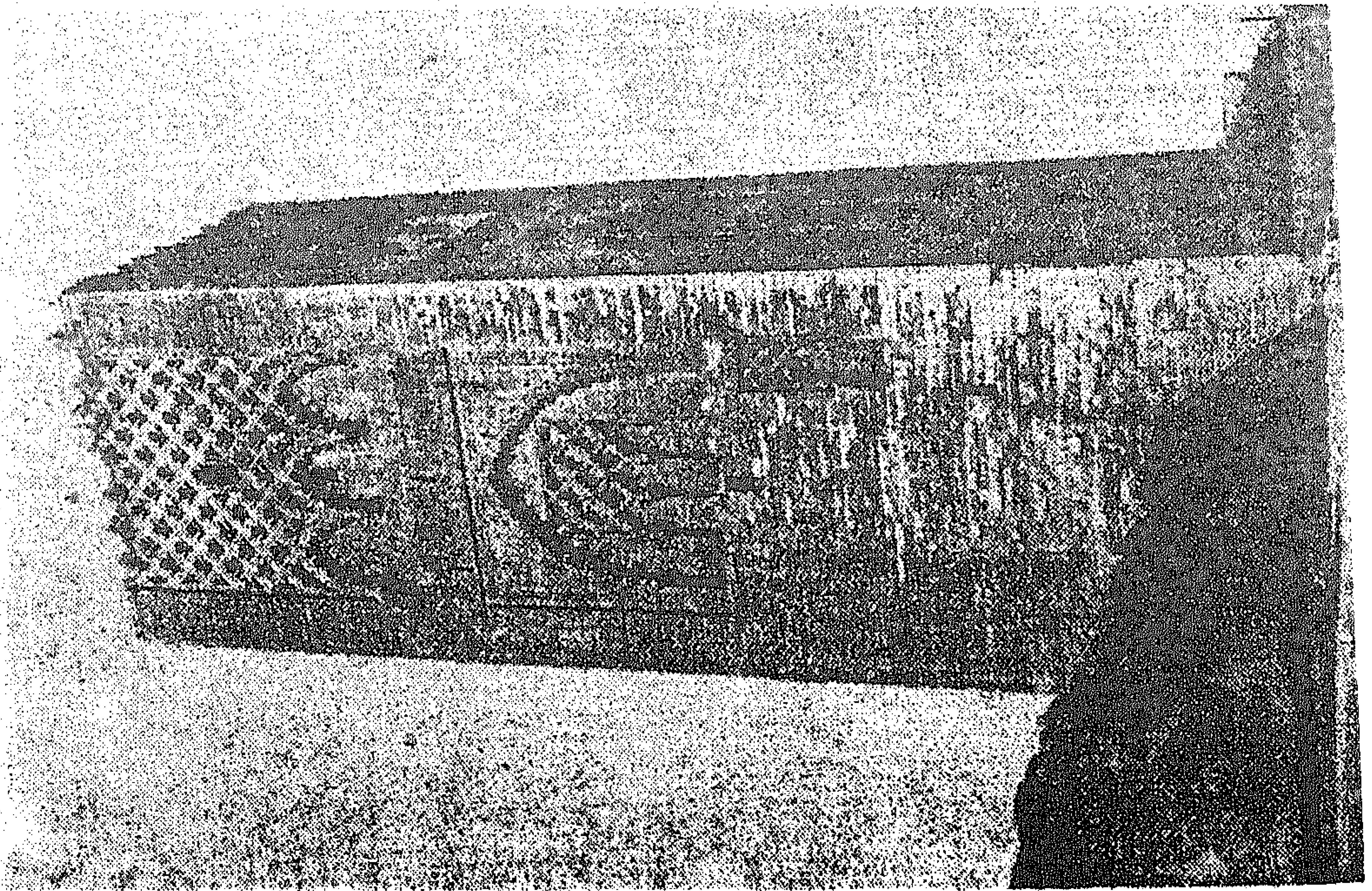
لوحة 115: (a) زخرفة جصية في تازا (b) فاس جديد قبلة ante في Akza انز - بالمسجد الجامع (تصوير تيراس) .



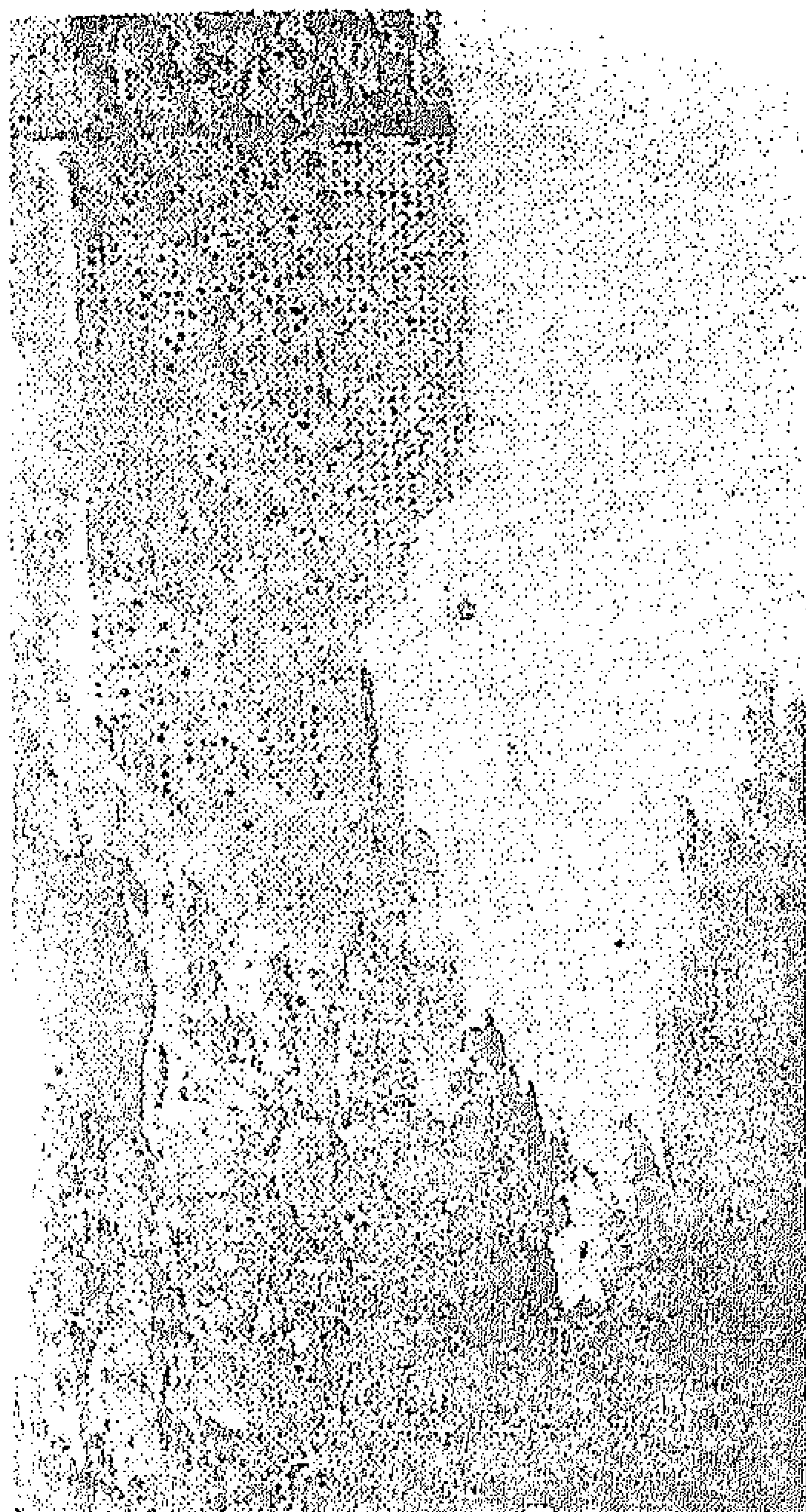
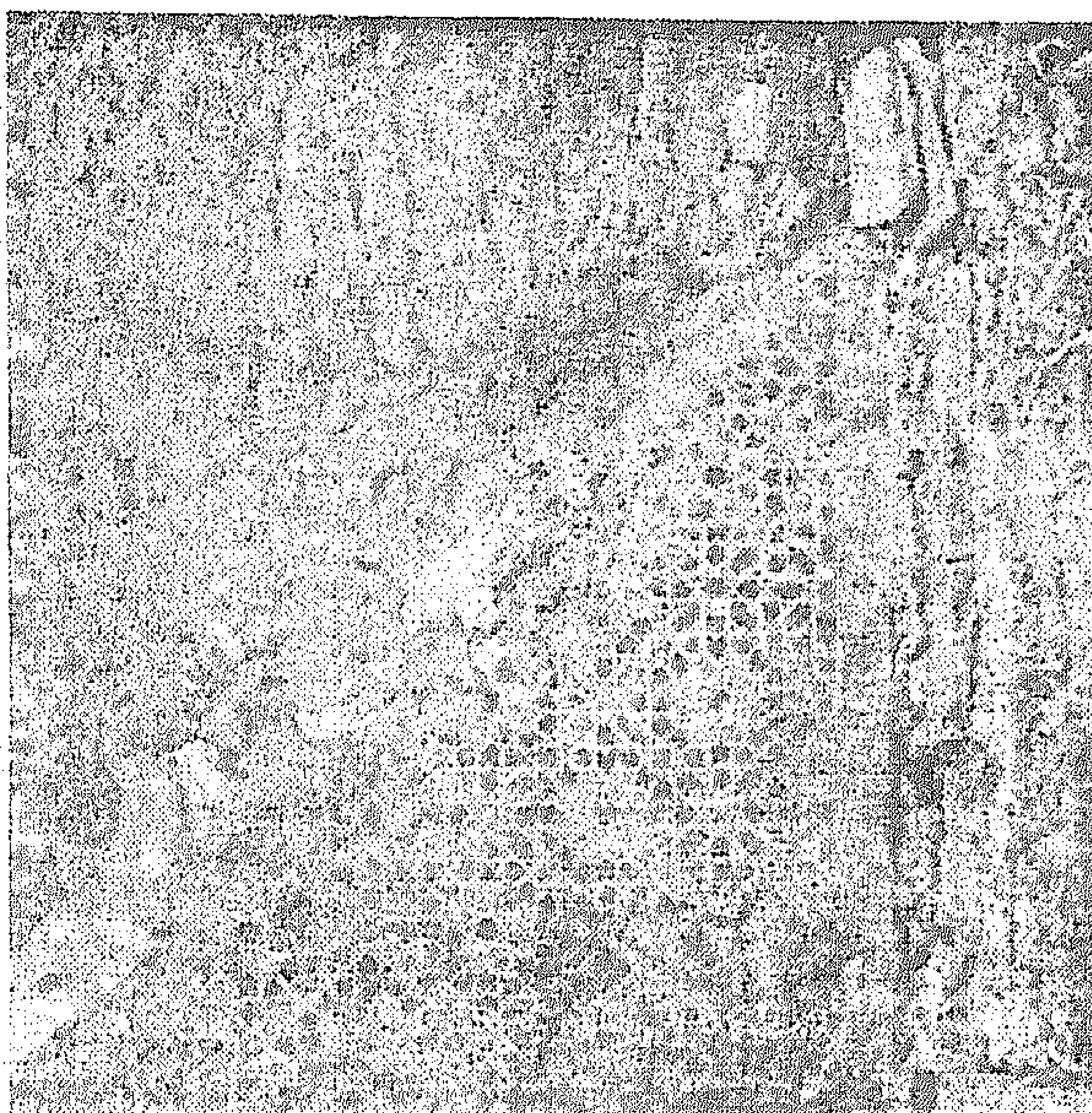
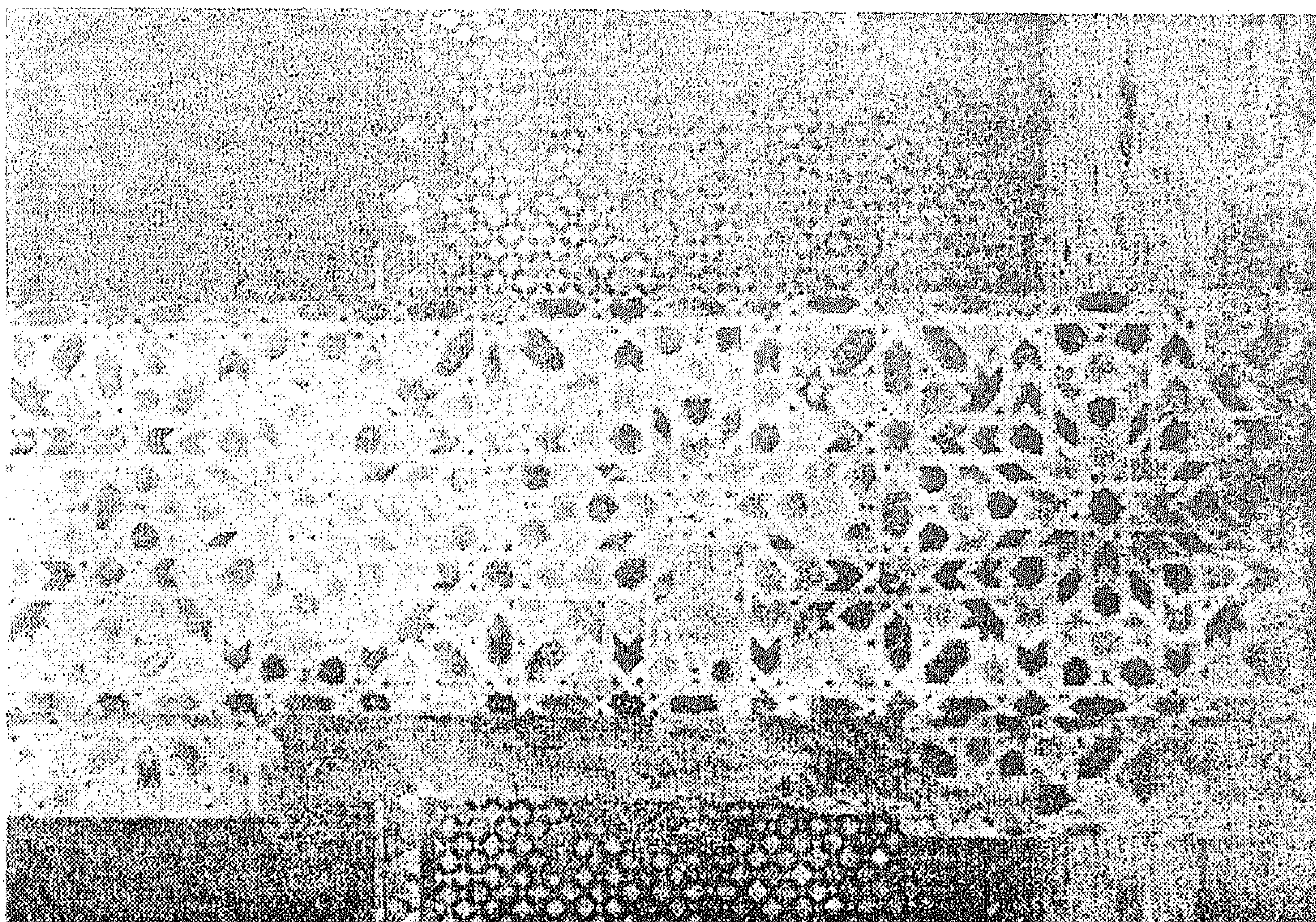


لوحة 116: فاس : مدرسة بوعنانية (تصوير المؤلف) .

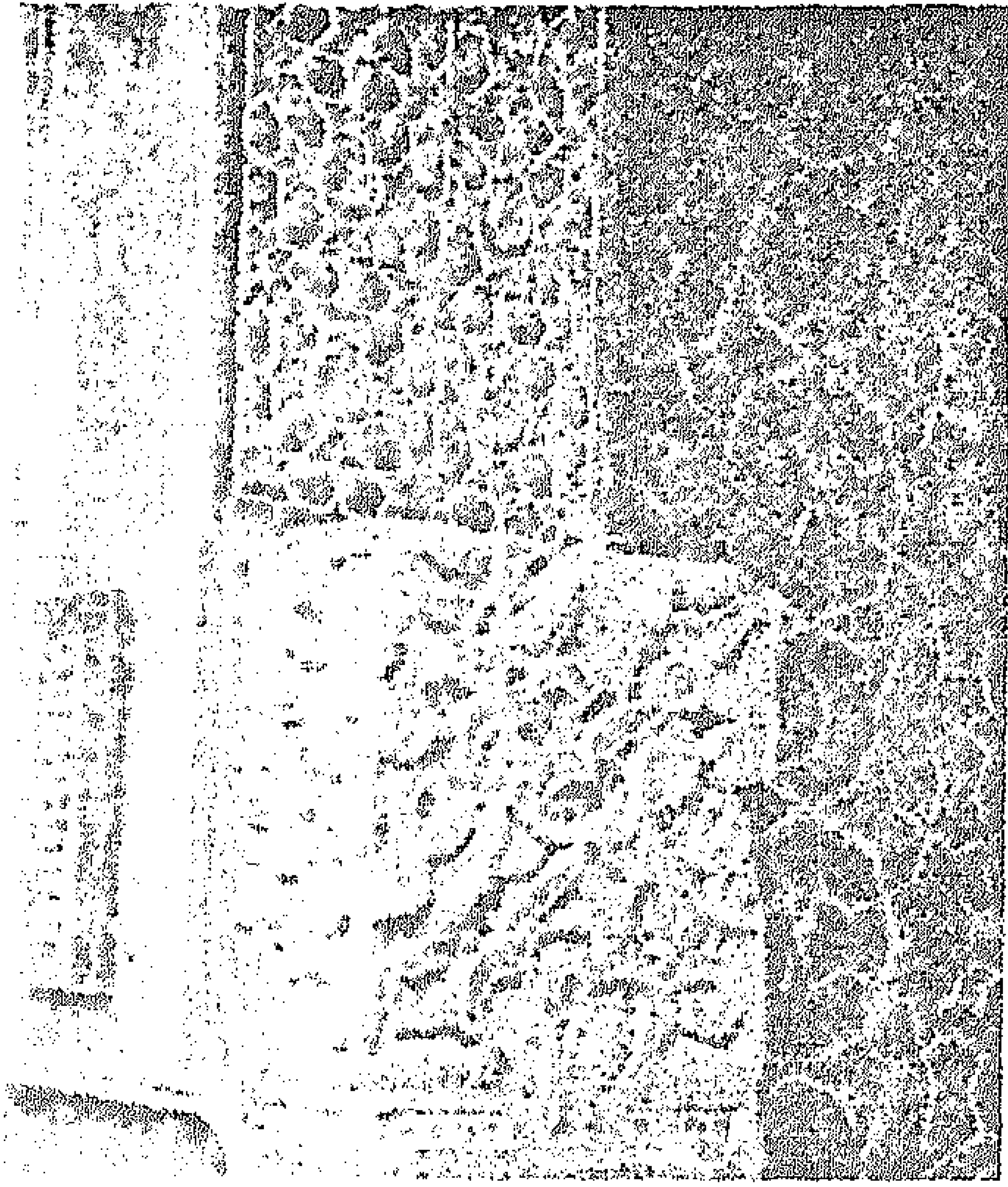


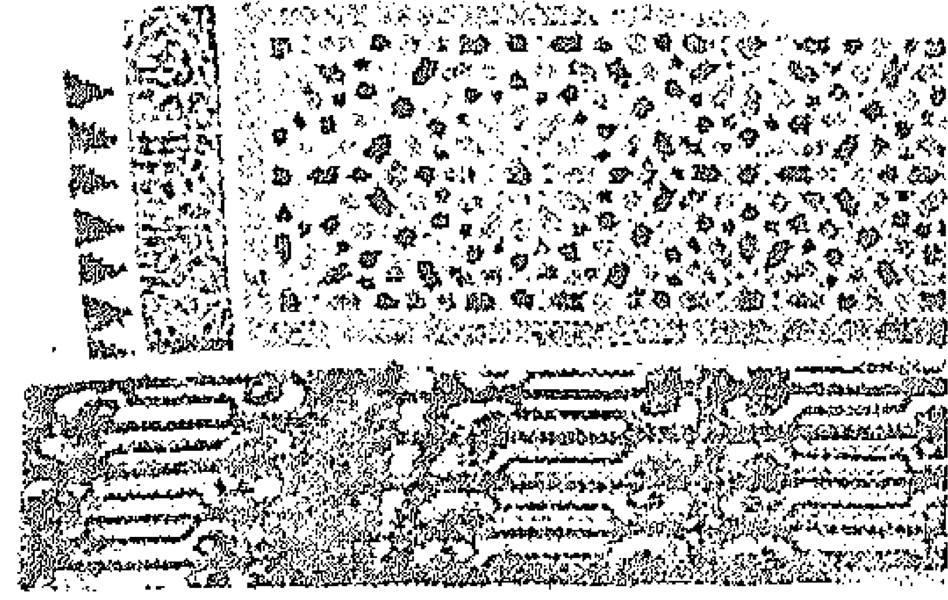


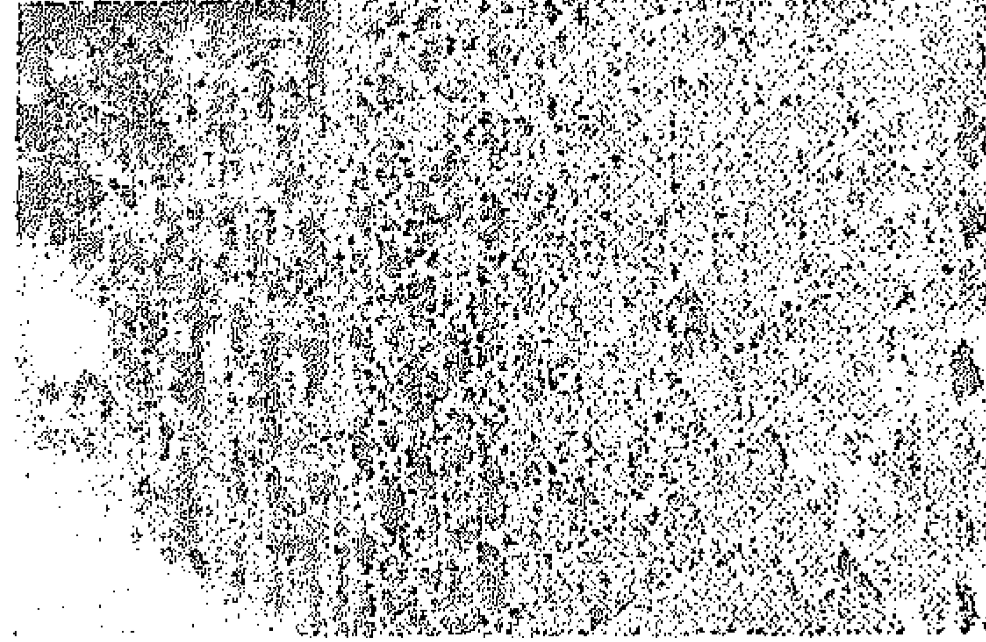
لوحة 117 : (a) منارة مسجد حسن – الرباط (b) منارة زاوية شالة (تصوير المؤلف) .

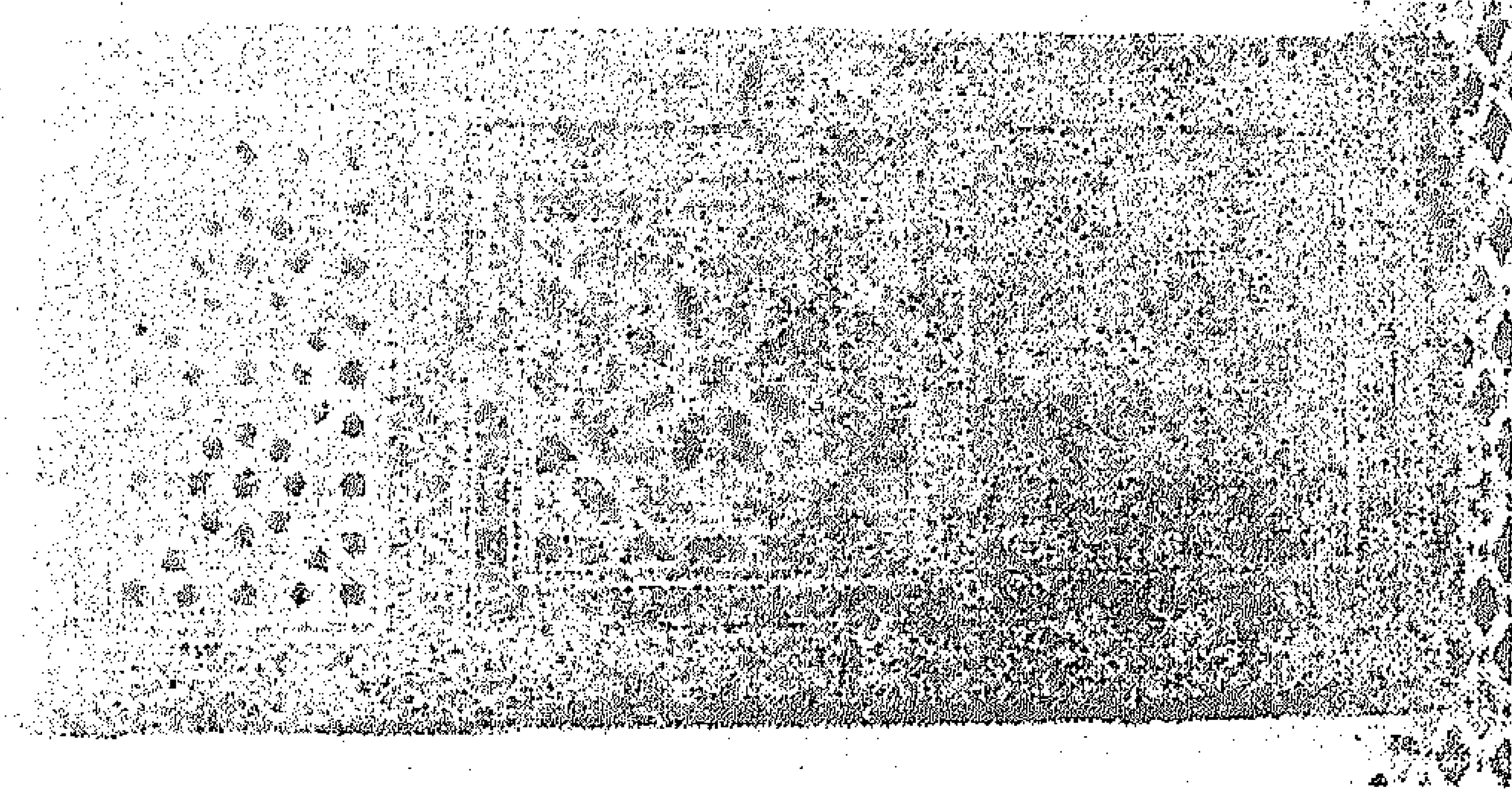




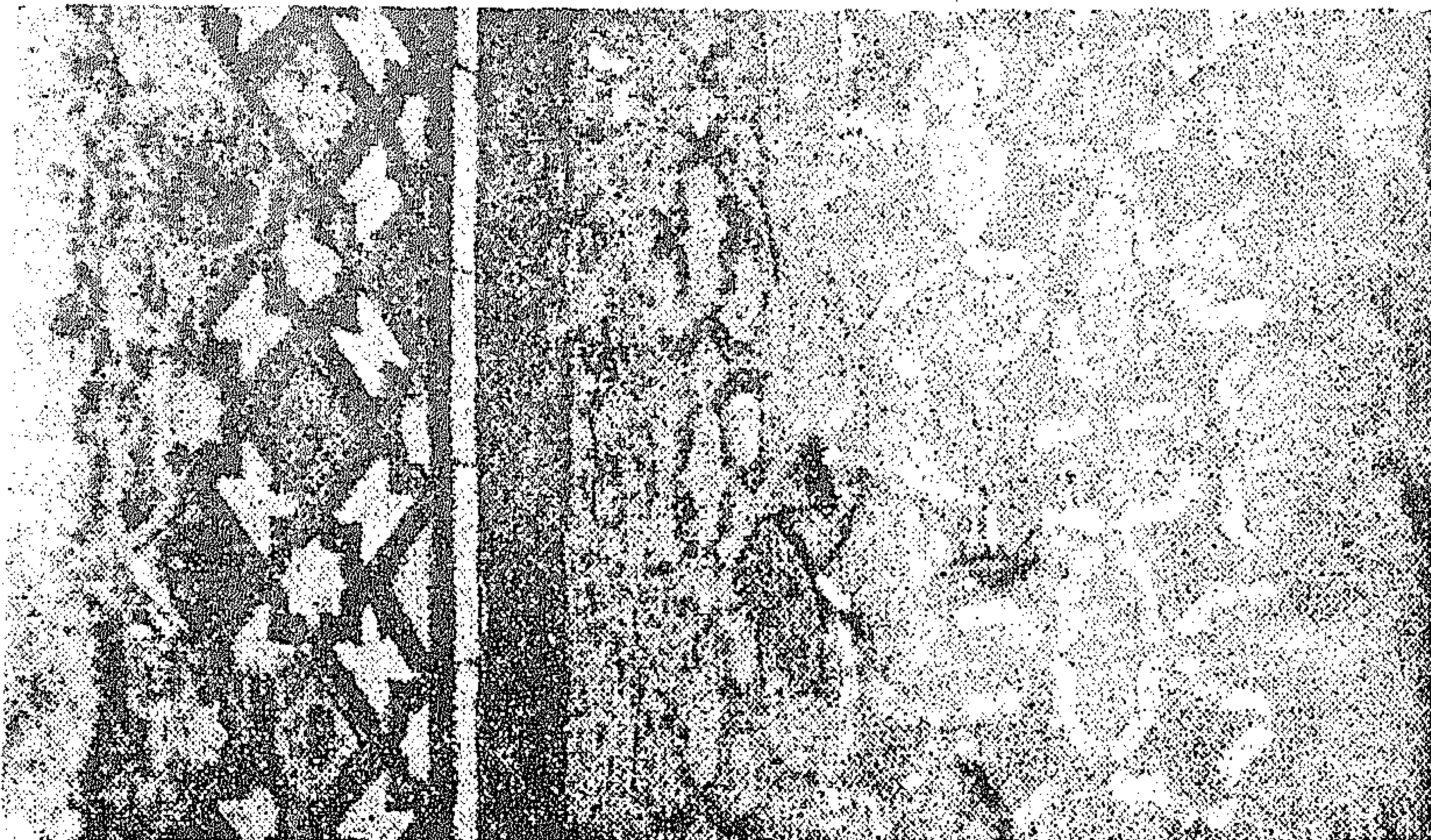
لوحة 118: الرباط زخرفة سيراميك في الزاوية (تصوير المؤلف) .



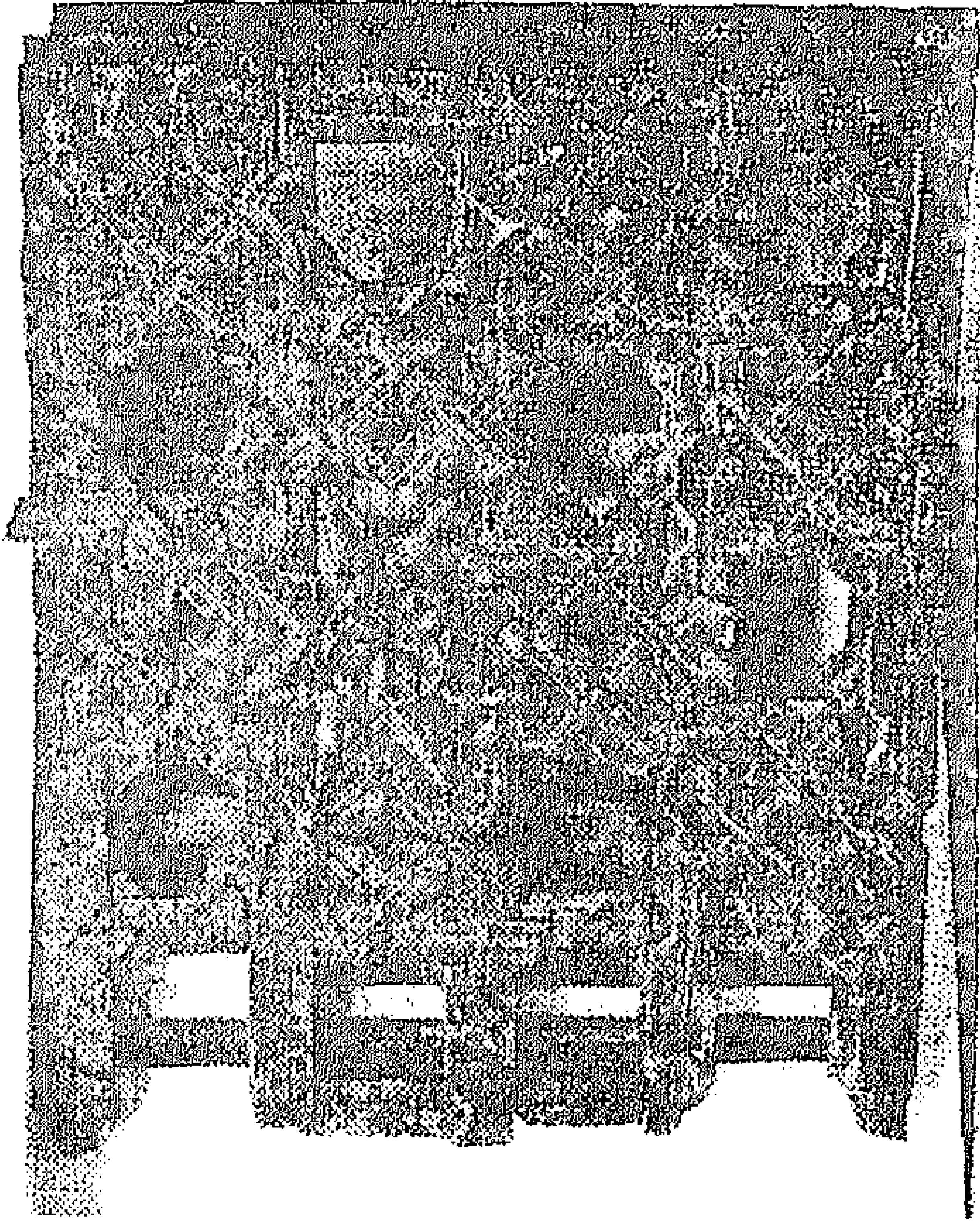


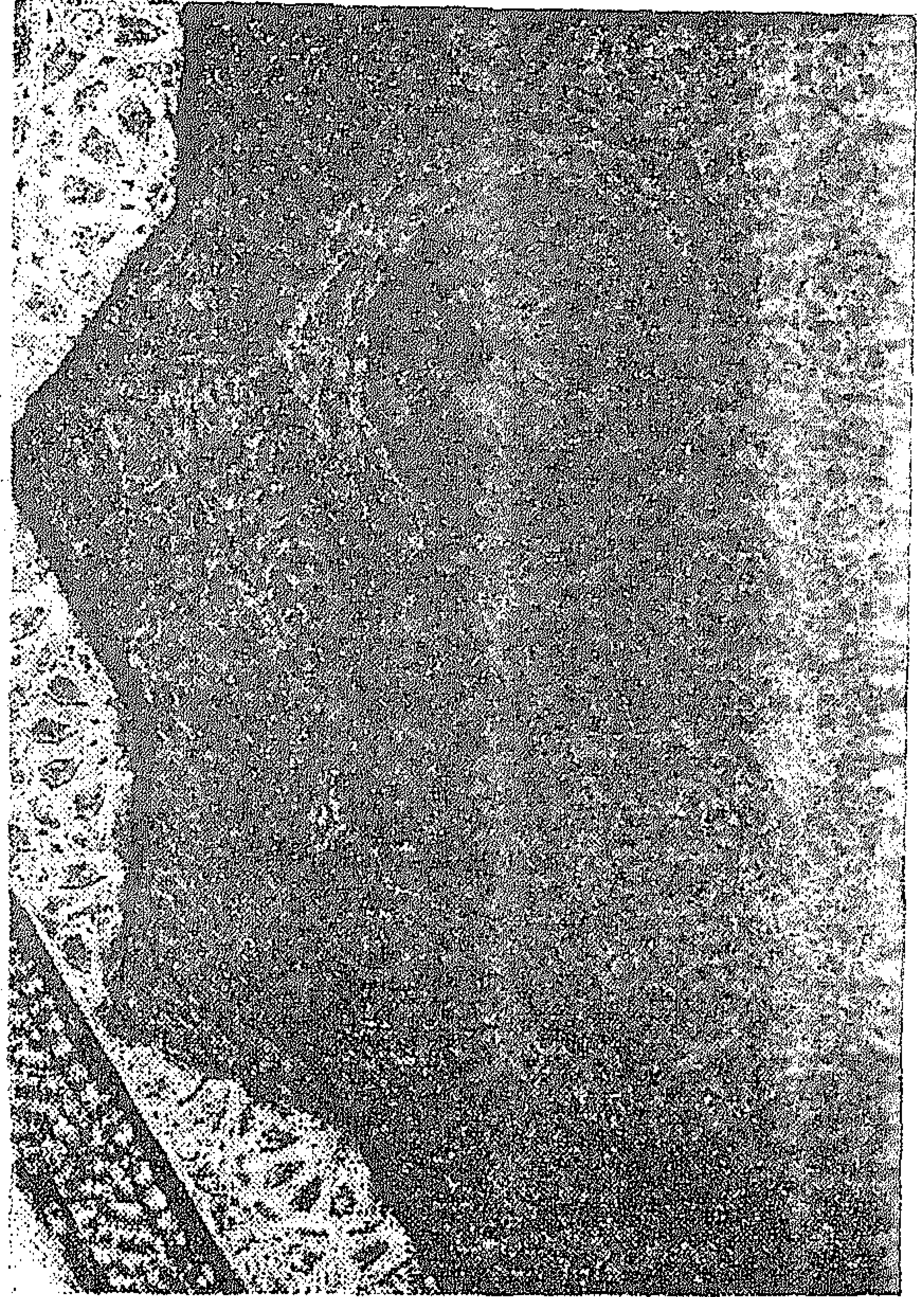


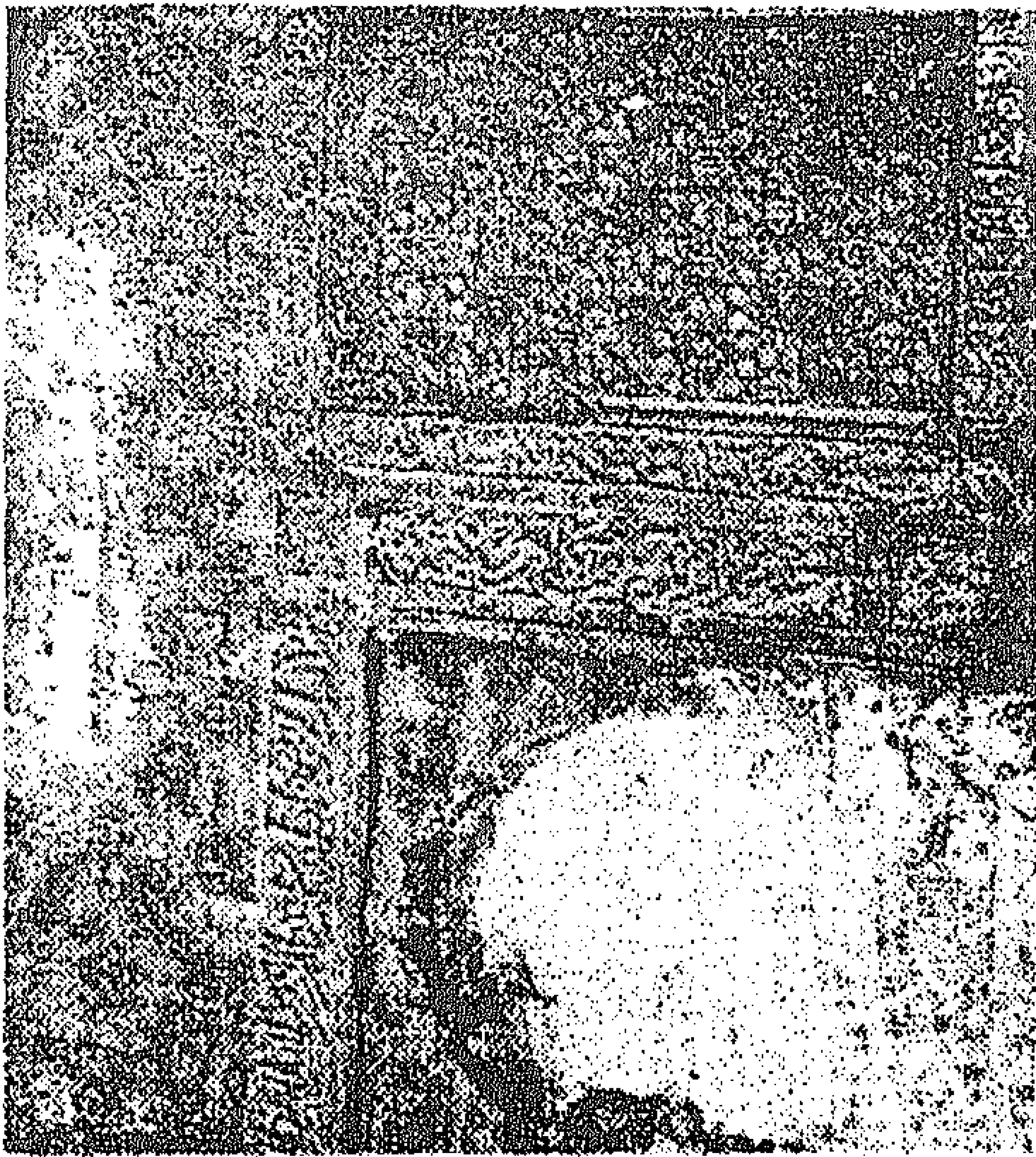


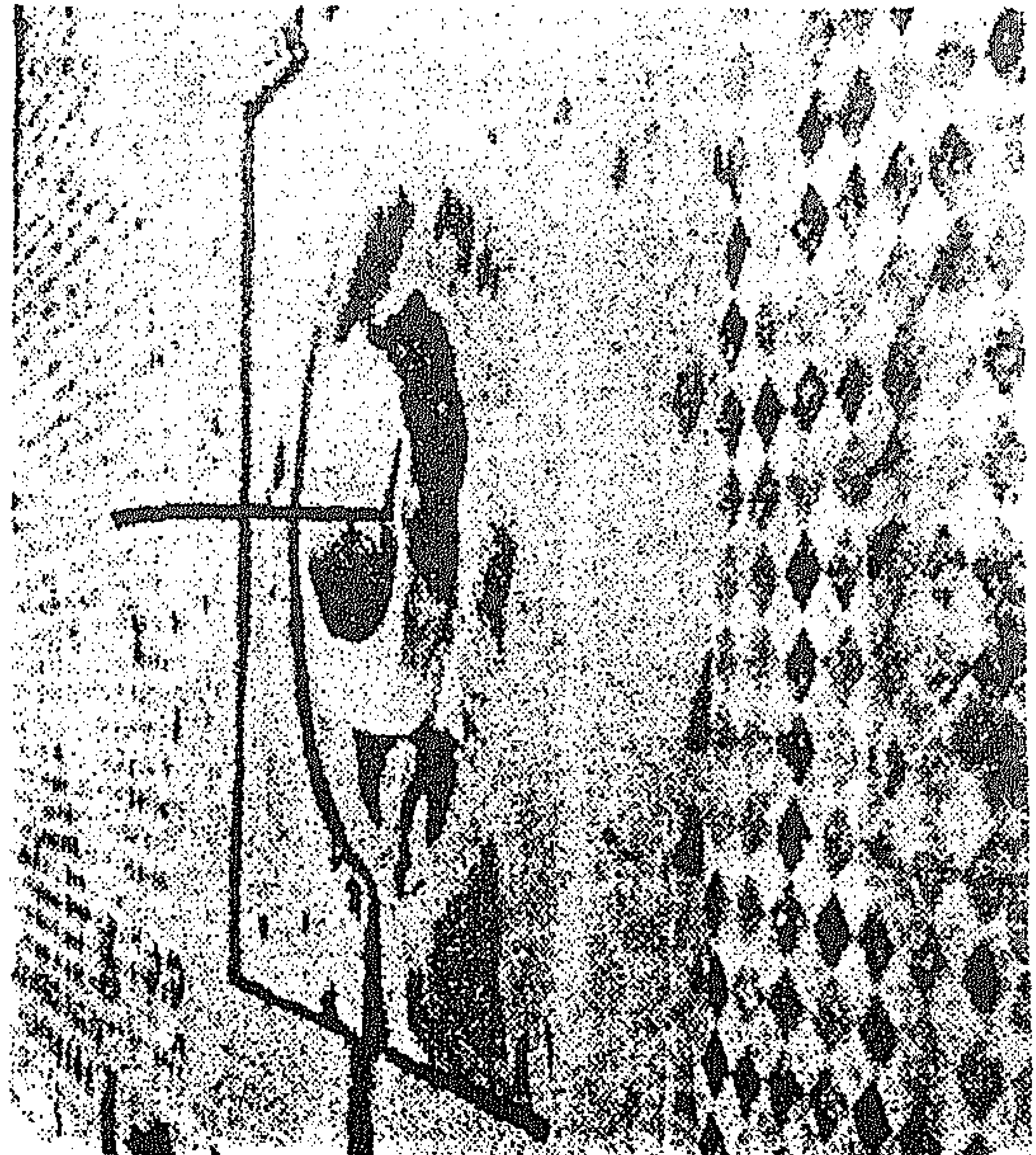


لوحة 119: (a) وزرة وأرضية من السيراميك في شالة – الرباط e,d,b زخرفة هندسية في قصر القصبة بطنجة c زخارف هندسية في فندق في فاس (تصوير المؤلف).

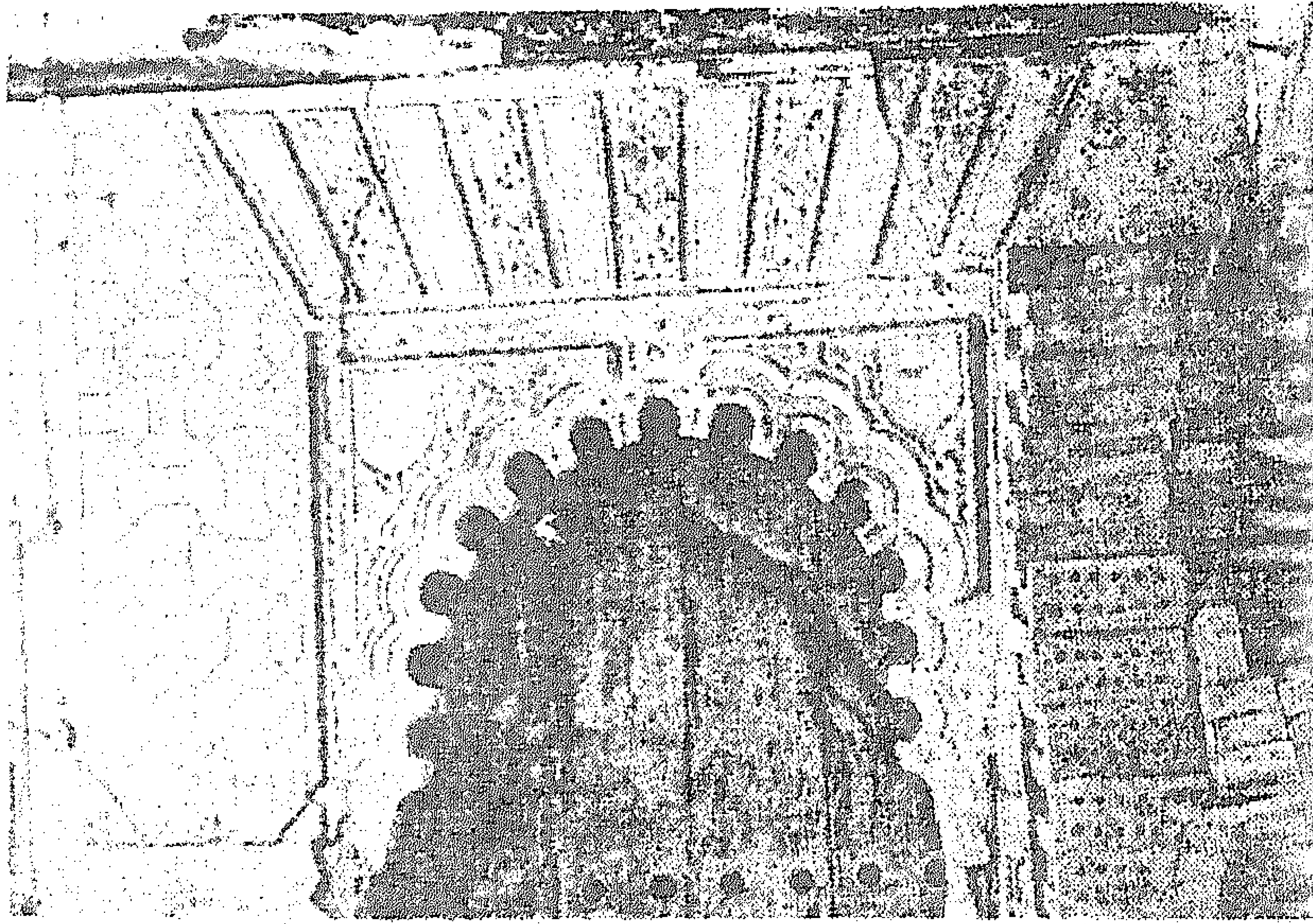


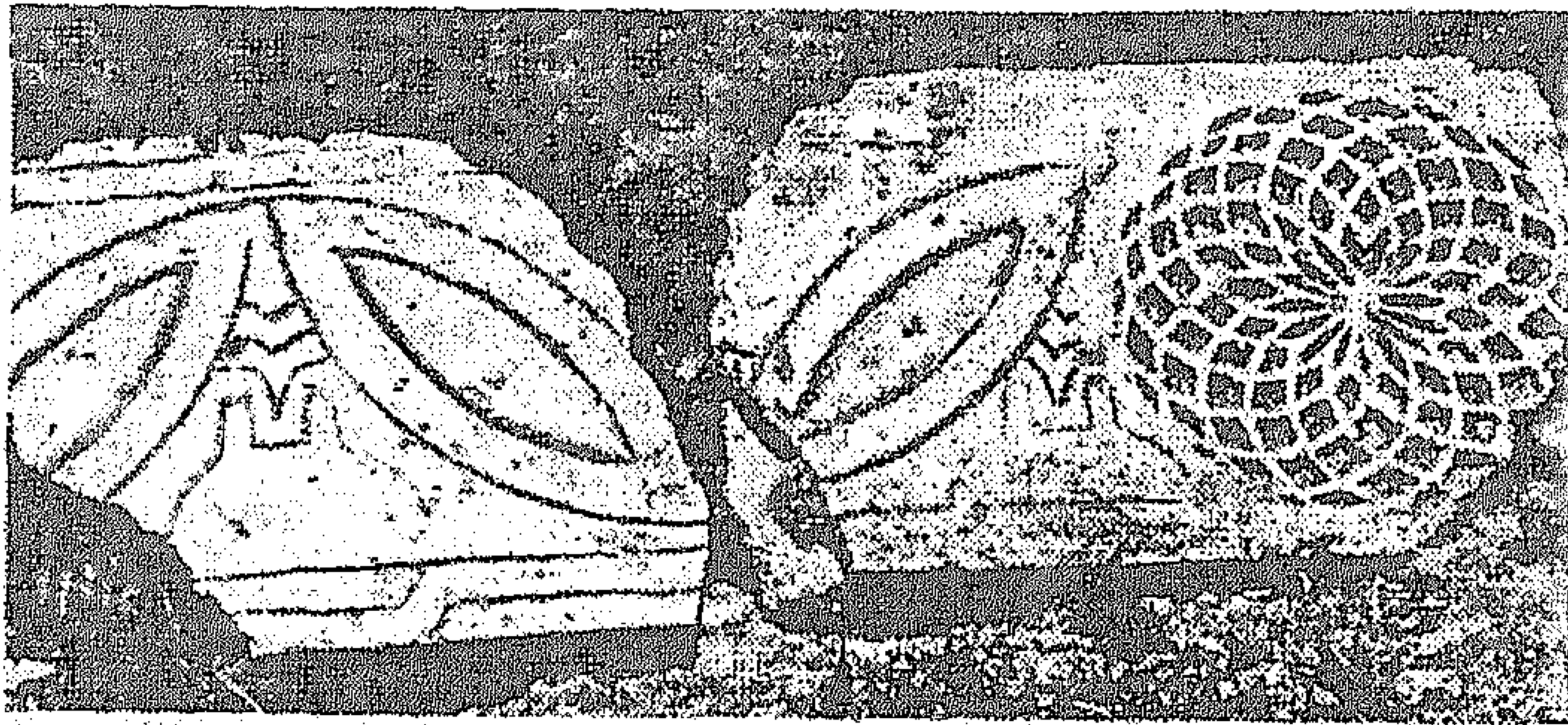


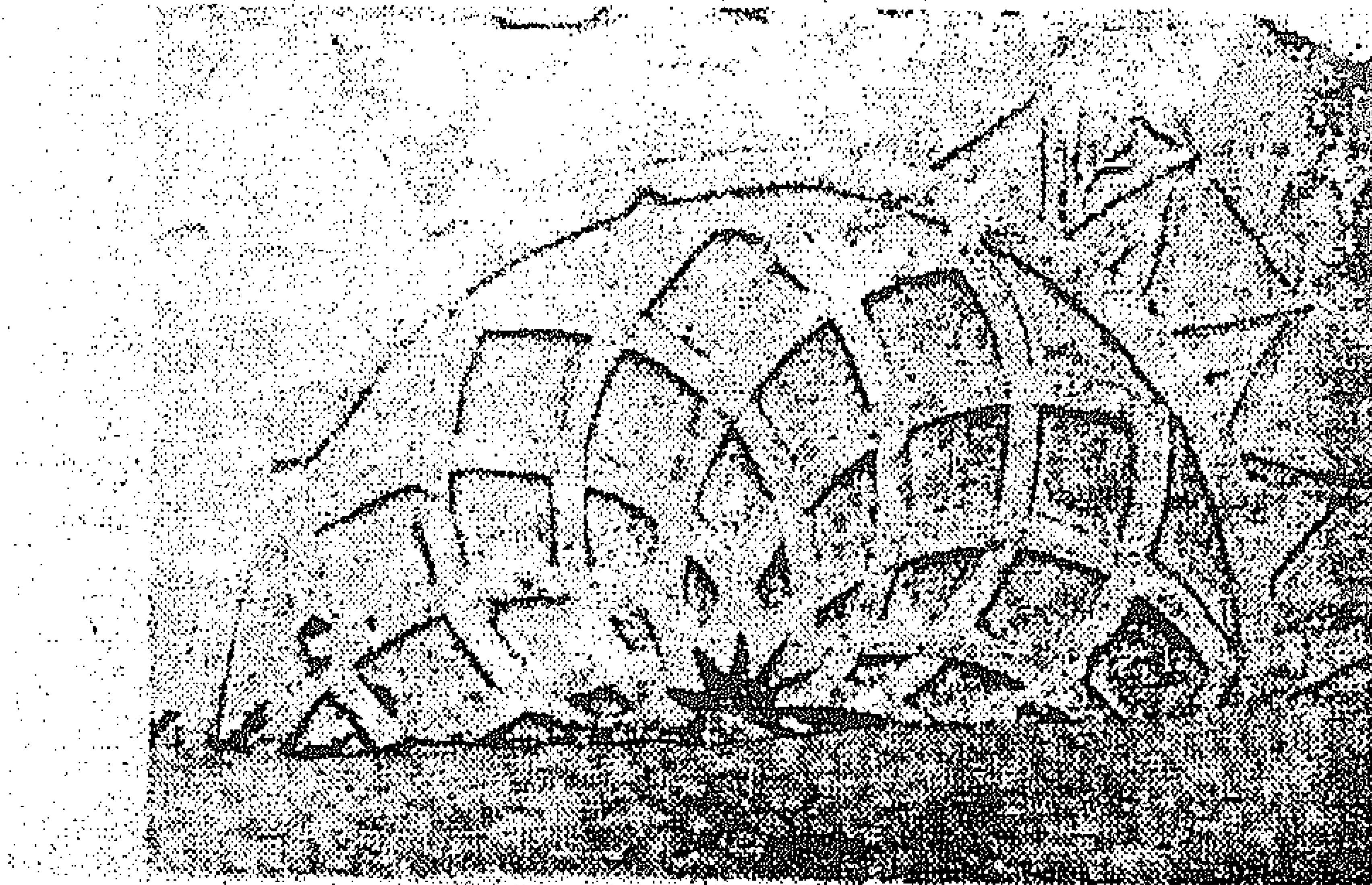




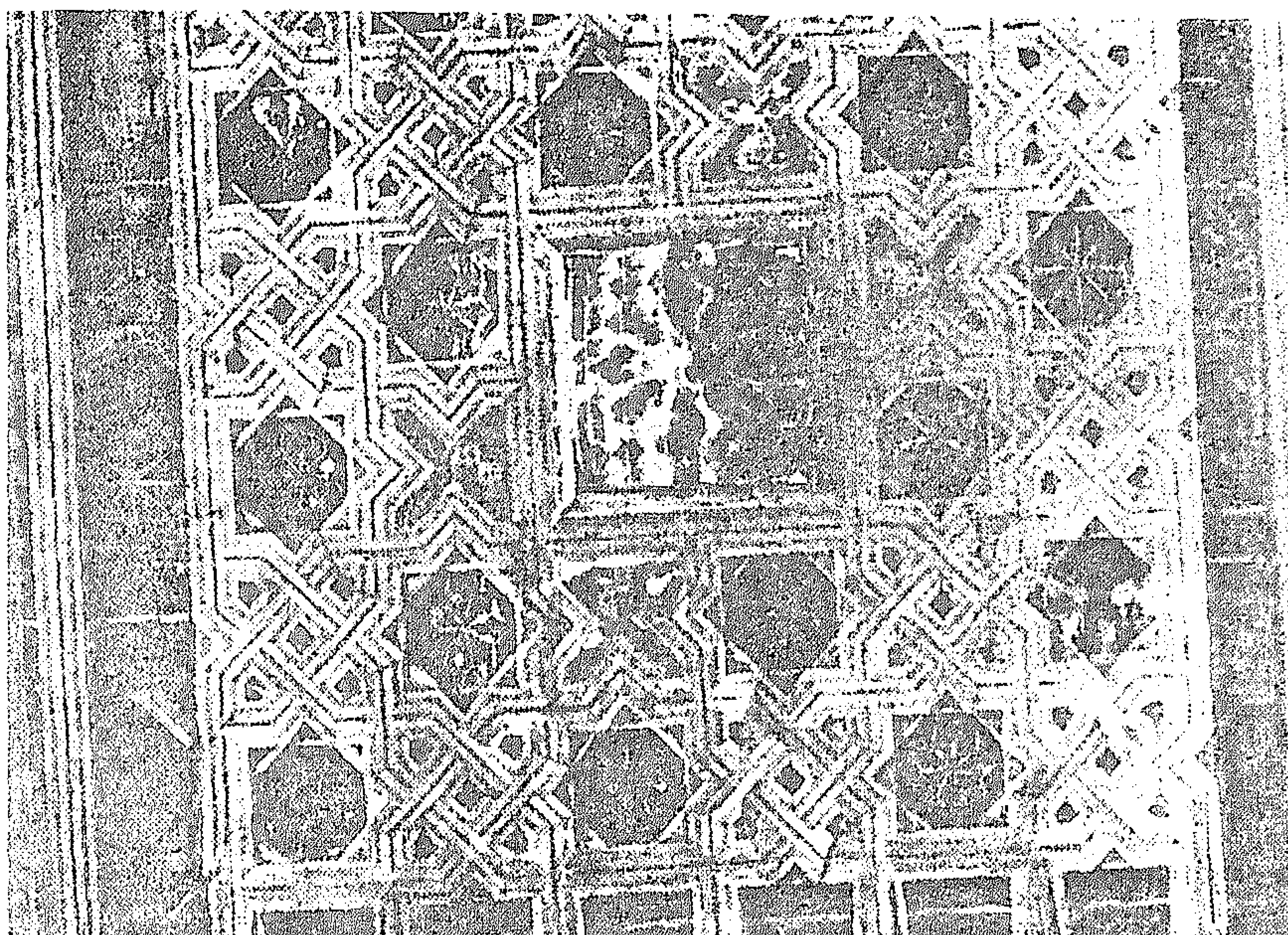
لوحة 120: a زخارف جصية على قبر أبي الحسن – شالة . b جزء من قبة في متحف تطوان c أرضية سيراميك في مدرسة فاس . d بنية نجمية في قصر القصبة بطنجة (تصوير المؤلف) .







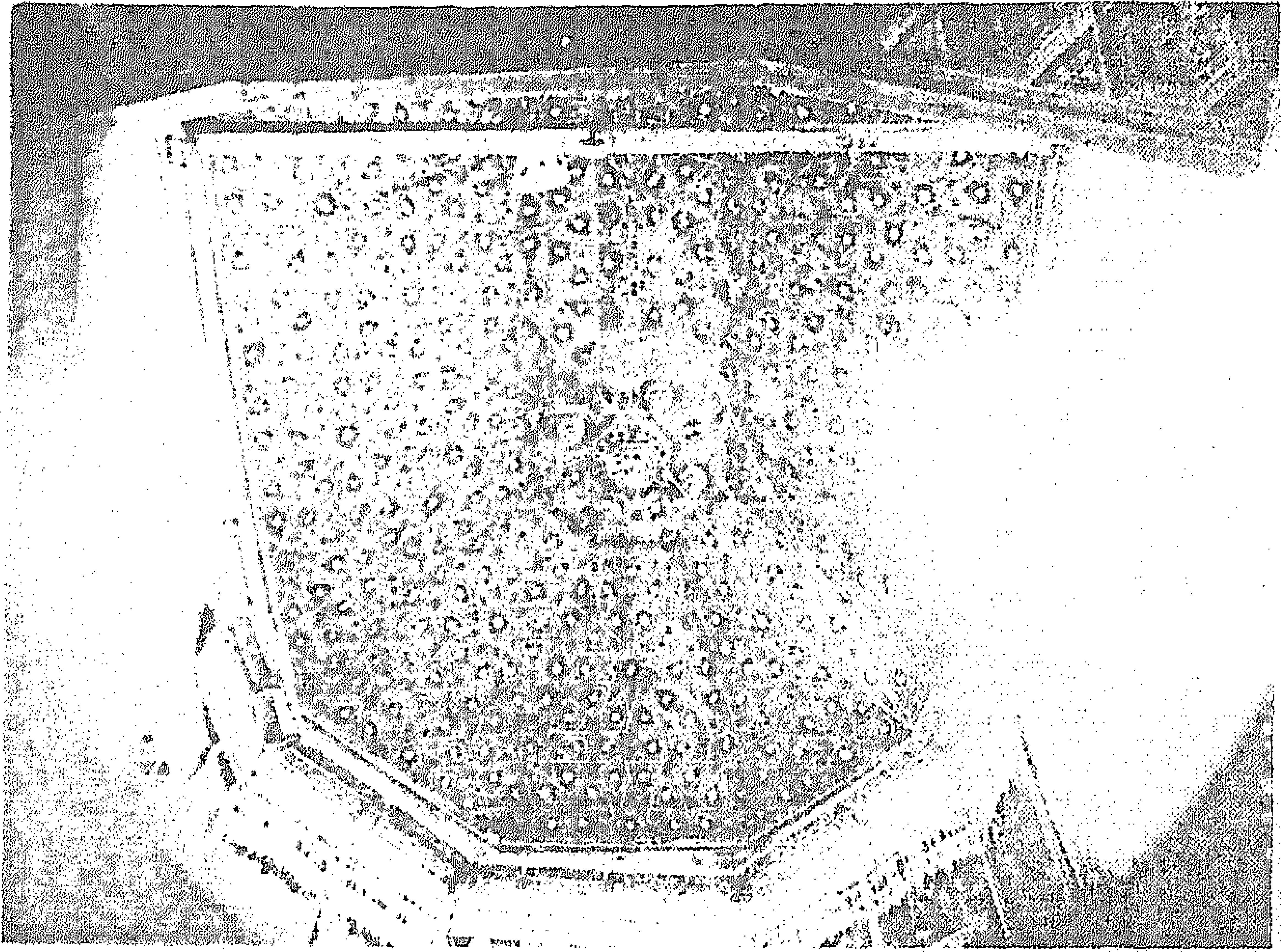
لوحة 121: استوديو بالنسيا : دير سانت كلارا (a) واجهة من الجص في مقر إقامة السيدة ماريا باديا . (c) أسطوانة بها زخارف هندسية في المكان المذكور . (b) إفريز للصالون المجاور للمدخل الذي يرجع إلى العصور الوسطى في الدير (تصوير المؤلف) .

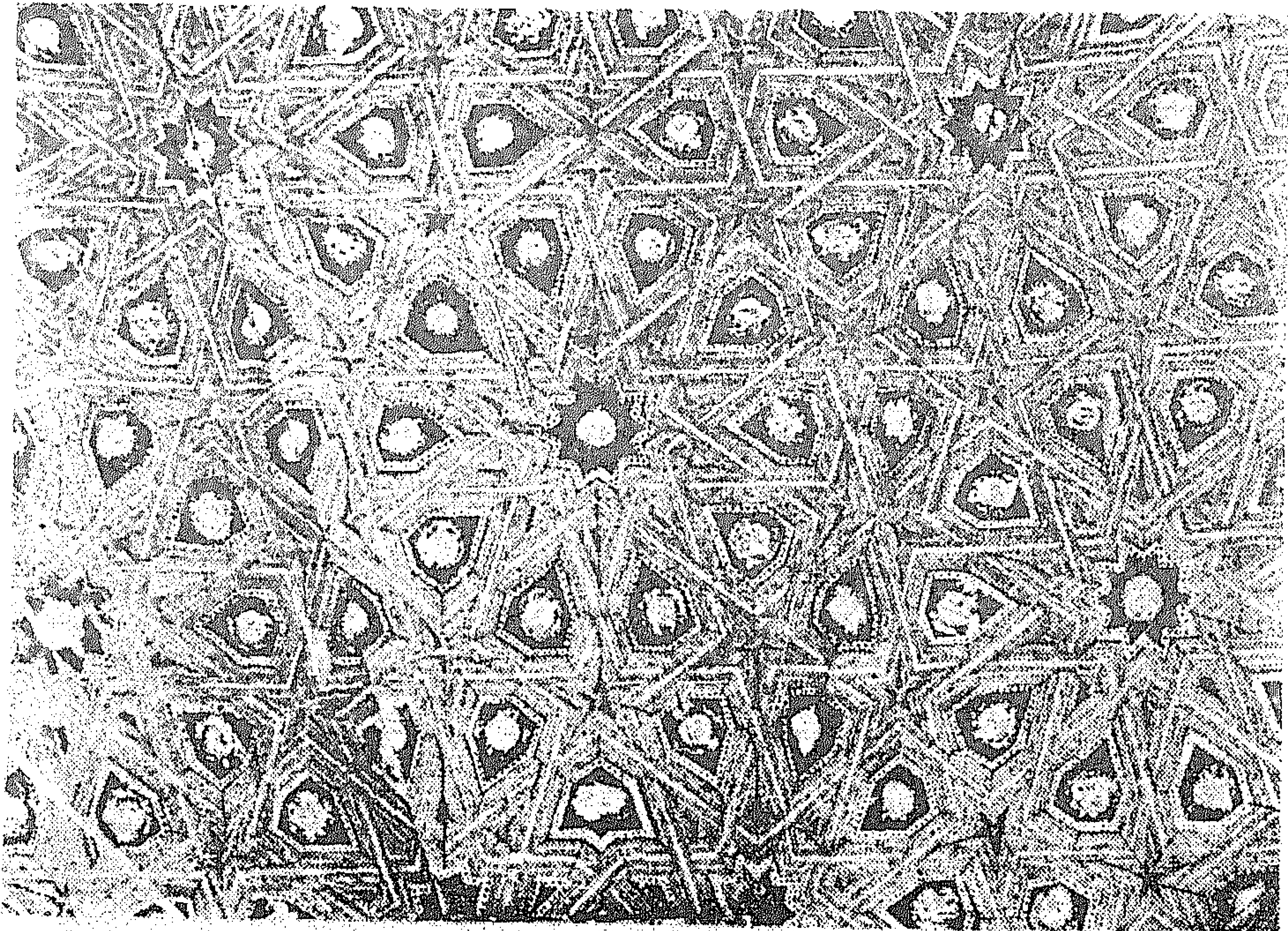




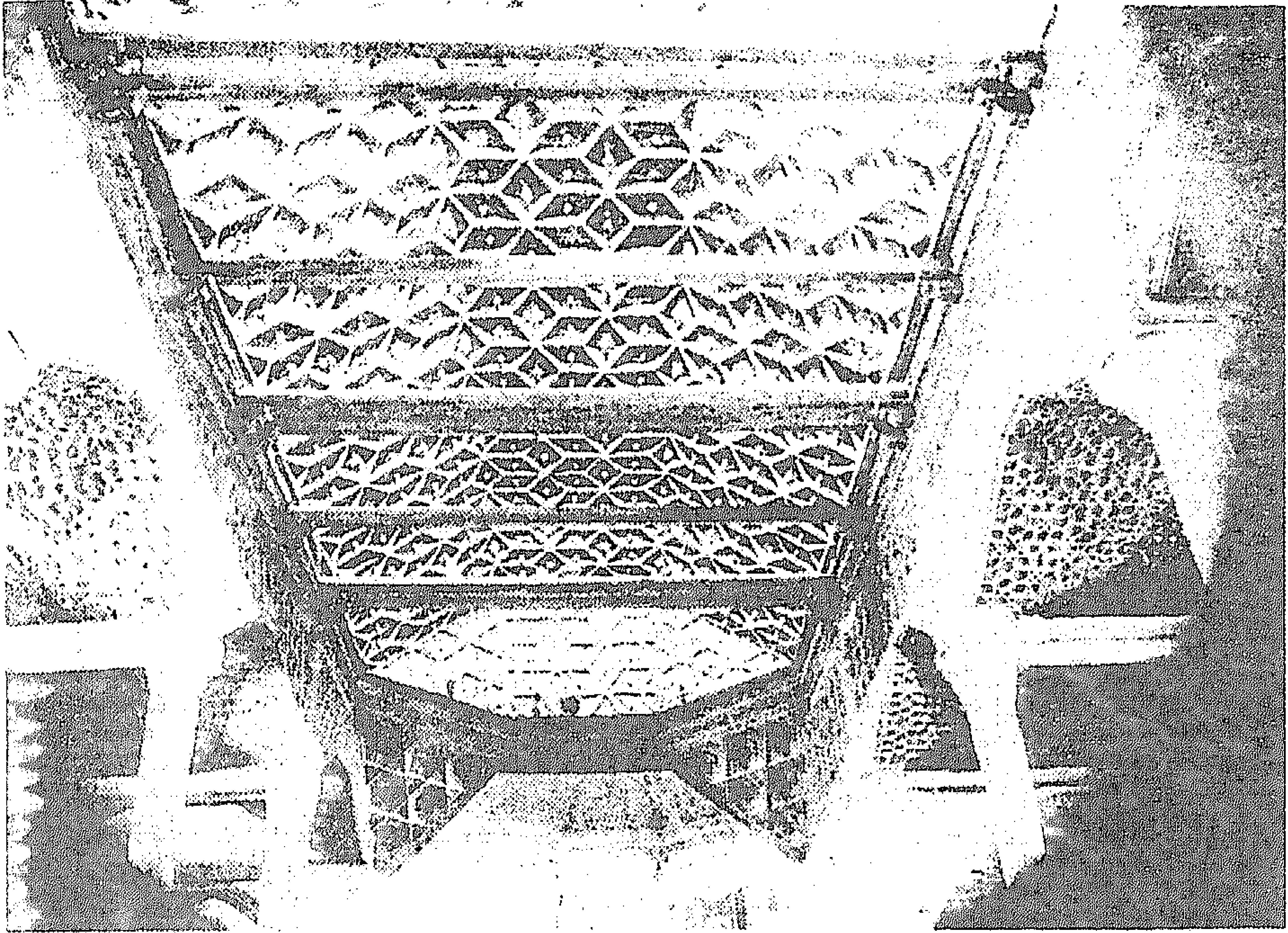


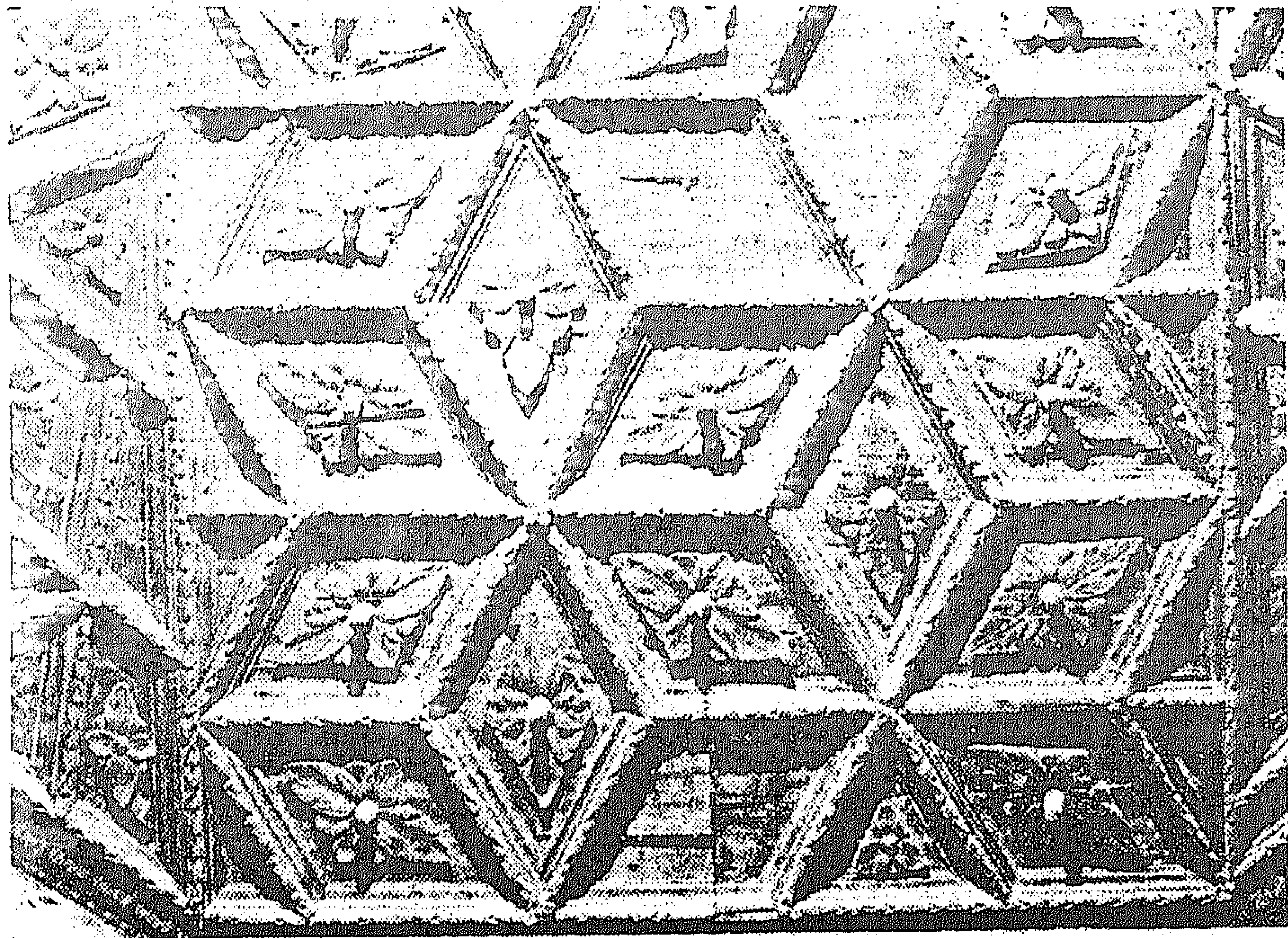
لوحة 122 : استوديو (بالنسيا) دير سانت كلارا (a) مسند السقف الجمالوني في الكنيسة c,b زخرفة جصية في دهليز مدجن (تصوير المؤلف) .



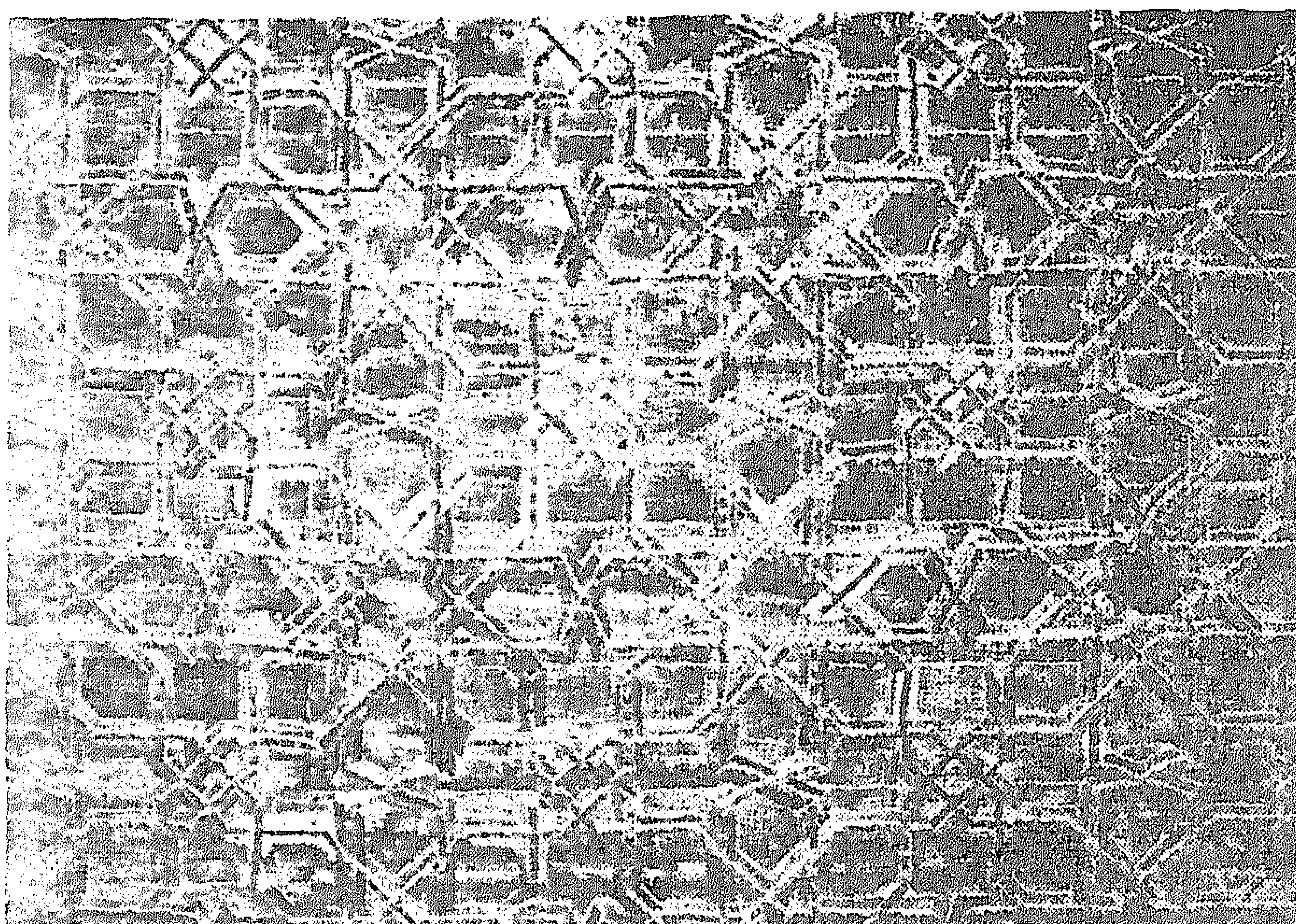


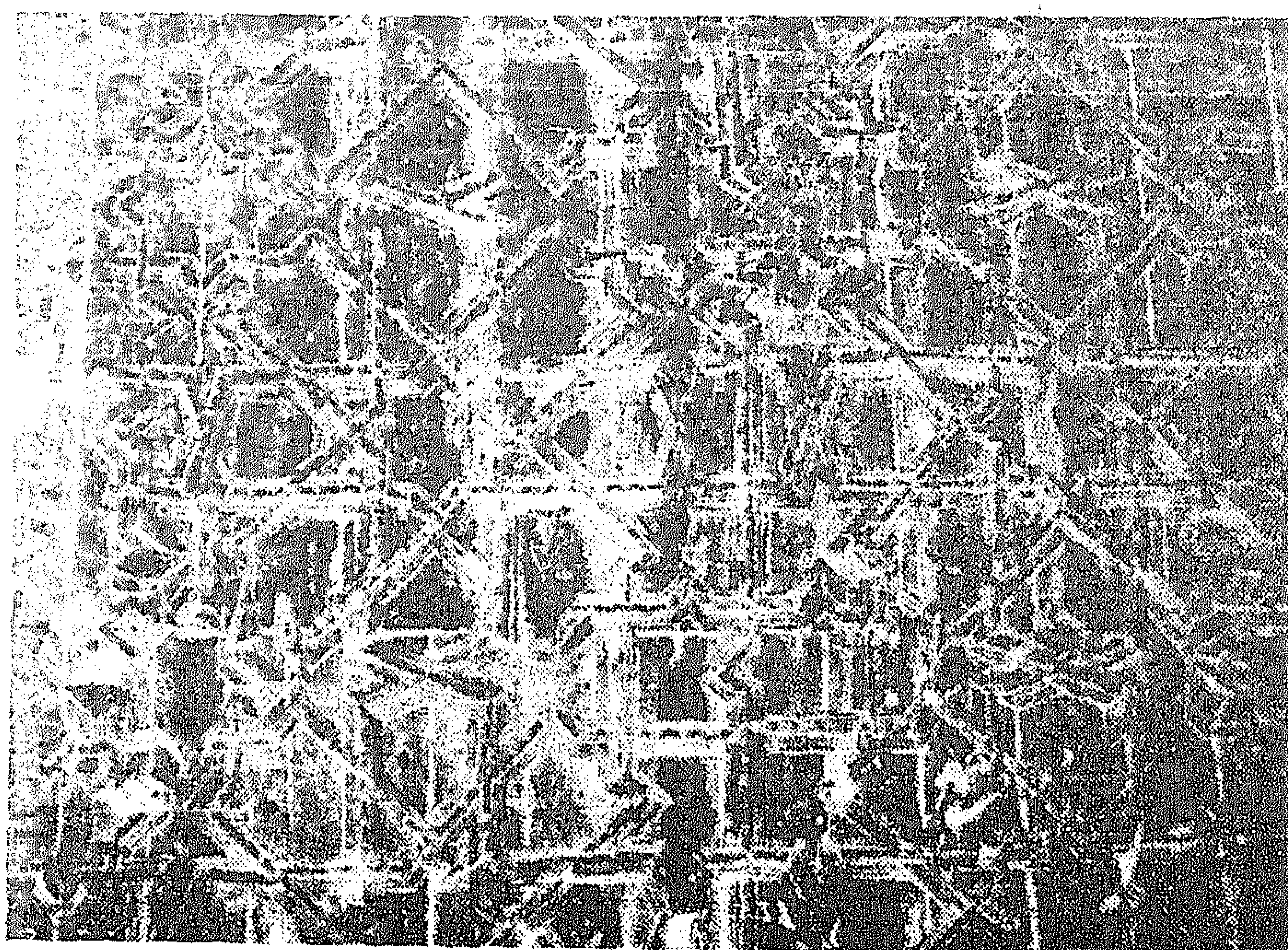
لوحة 123: ثيسنيروس (بالنسيا) كنيسة سان فاكوندو (a) سقف قبو المذبح (b) تفاصيل في نفس المكان (تصوير المؤلف).



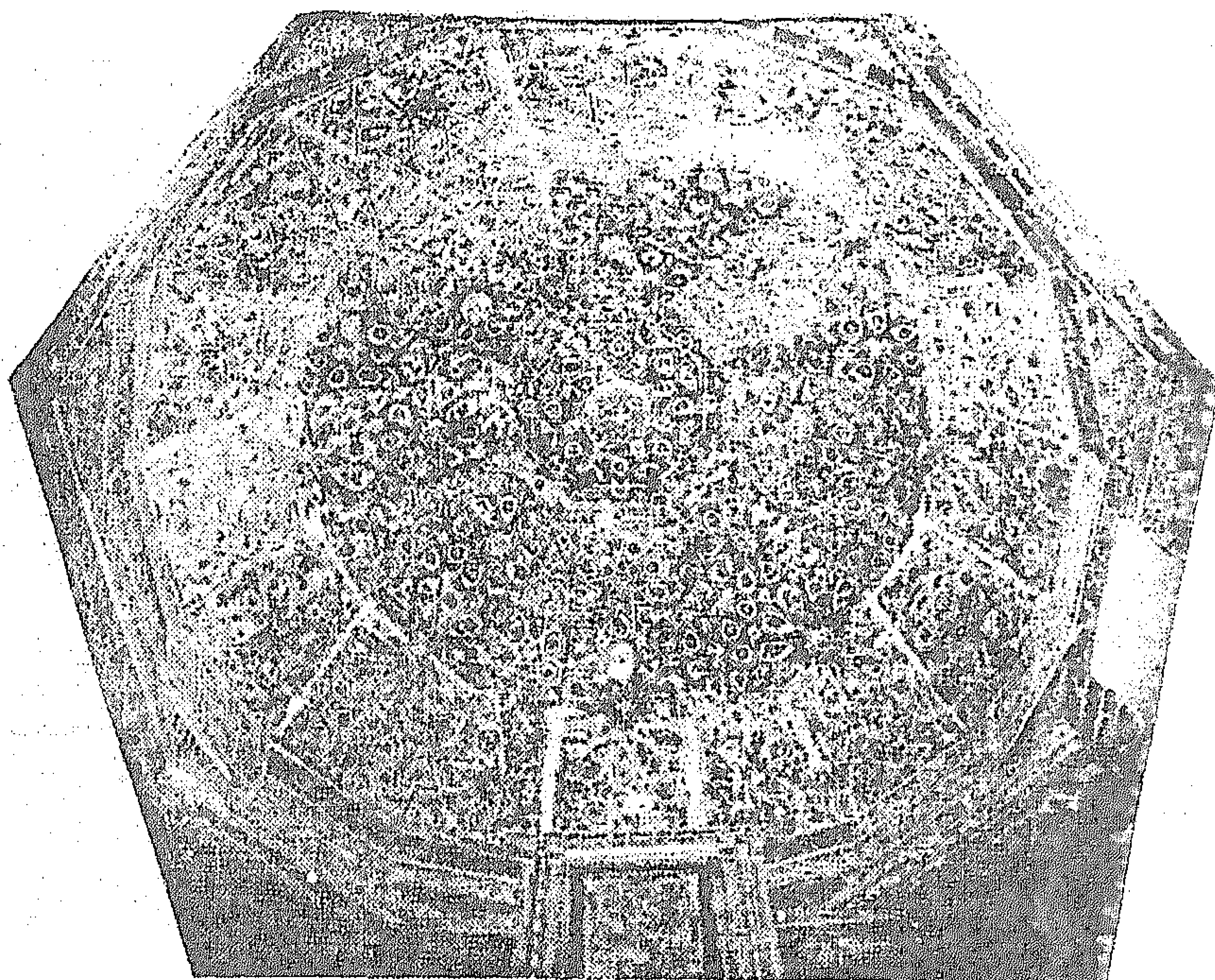


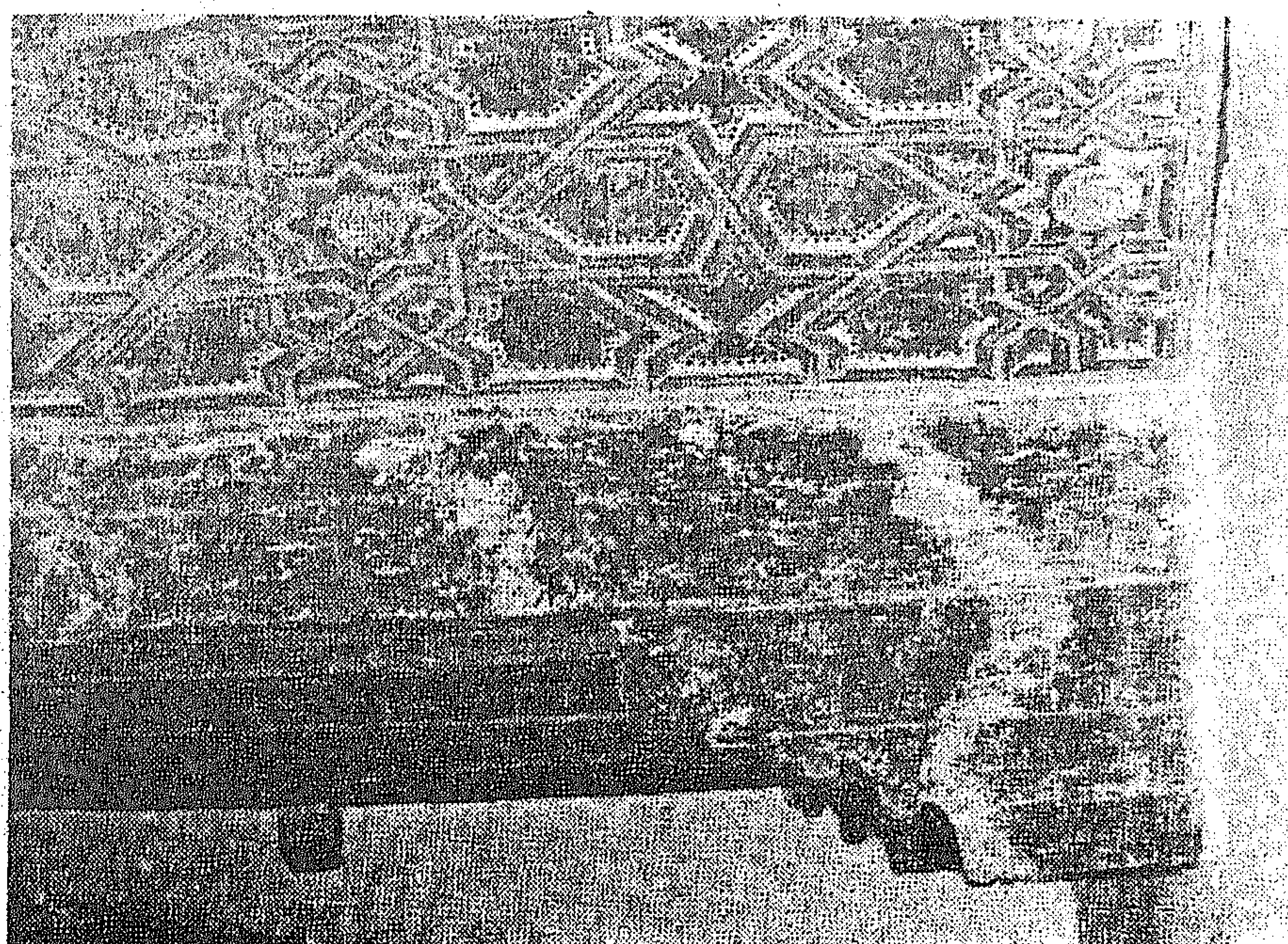
لوحة 124: نيستيروس (بالنسيا) كنيسة سان فاكوندو السقف وتفاصيل من زخارف في البلاطة الرئيسية (تصوير المؤلف) .





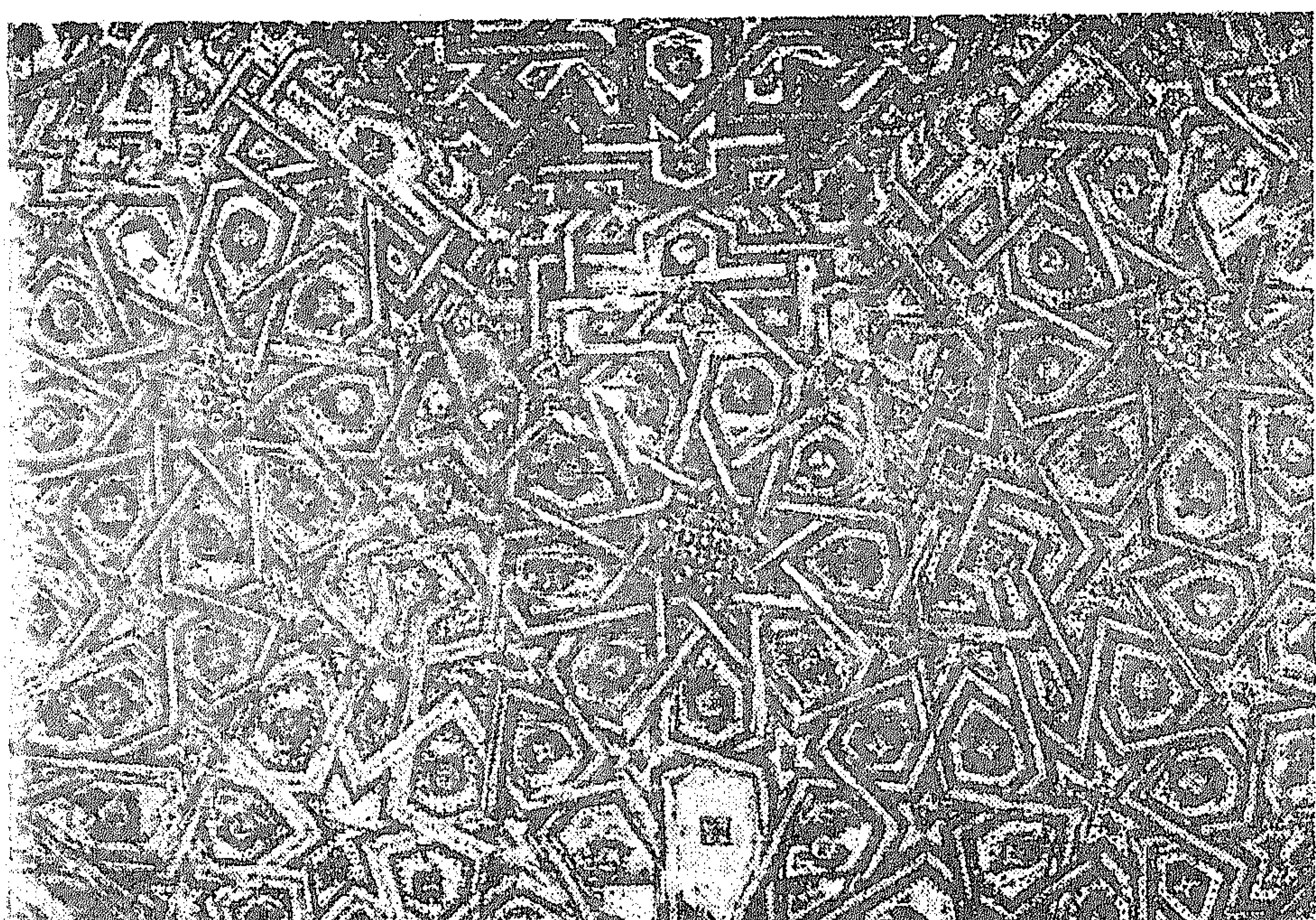
لوحة 125: ثيسنيروس (بالنسيا) كنيسة سان فاكوندو. تفاصيل من أسقف البلاطات المجاورة (تصوير المؤلف).



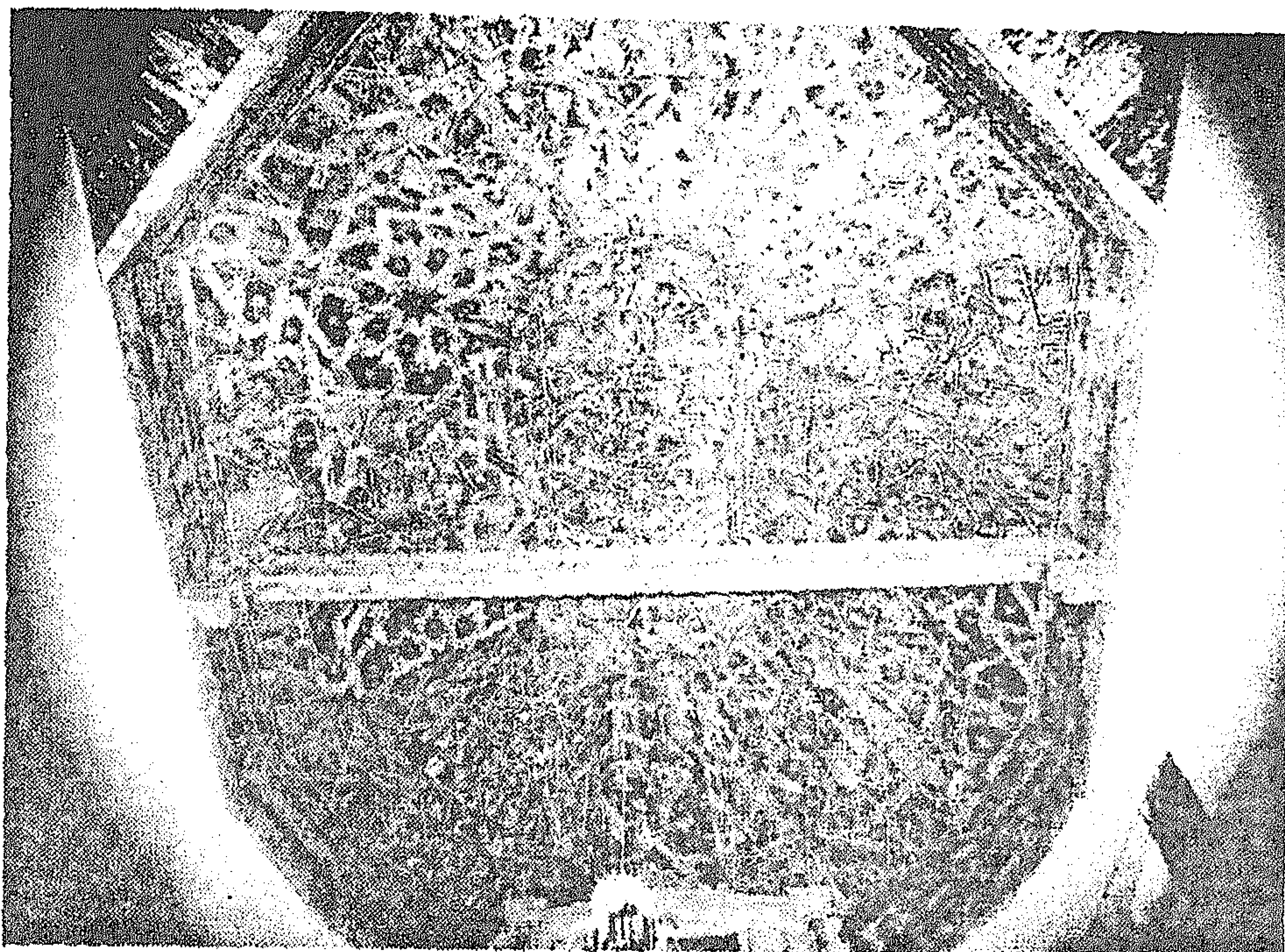


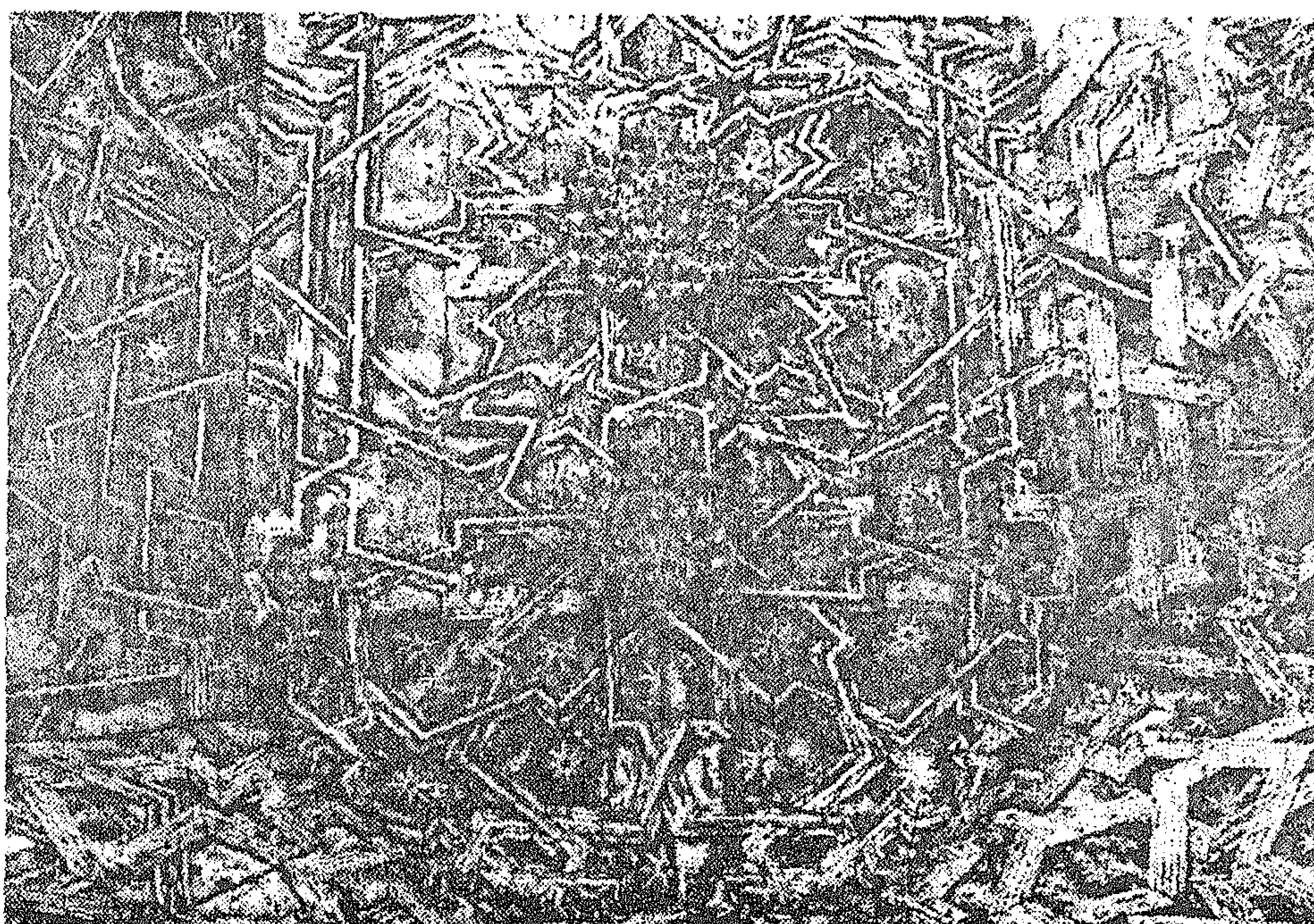
لوحة 126: (a) البنية المثمنة للمصلى الكبير دار العبادة بيامويرا دي لاكويثا (بالنسيا)
(b) واجهة الكورس كنيسة دي اسبيبا - بلد الوليد (تصوير المؤلف).



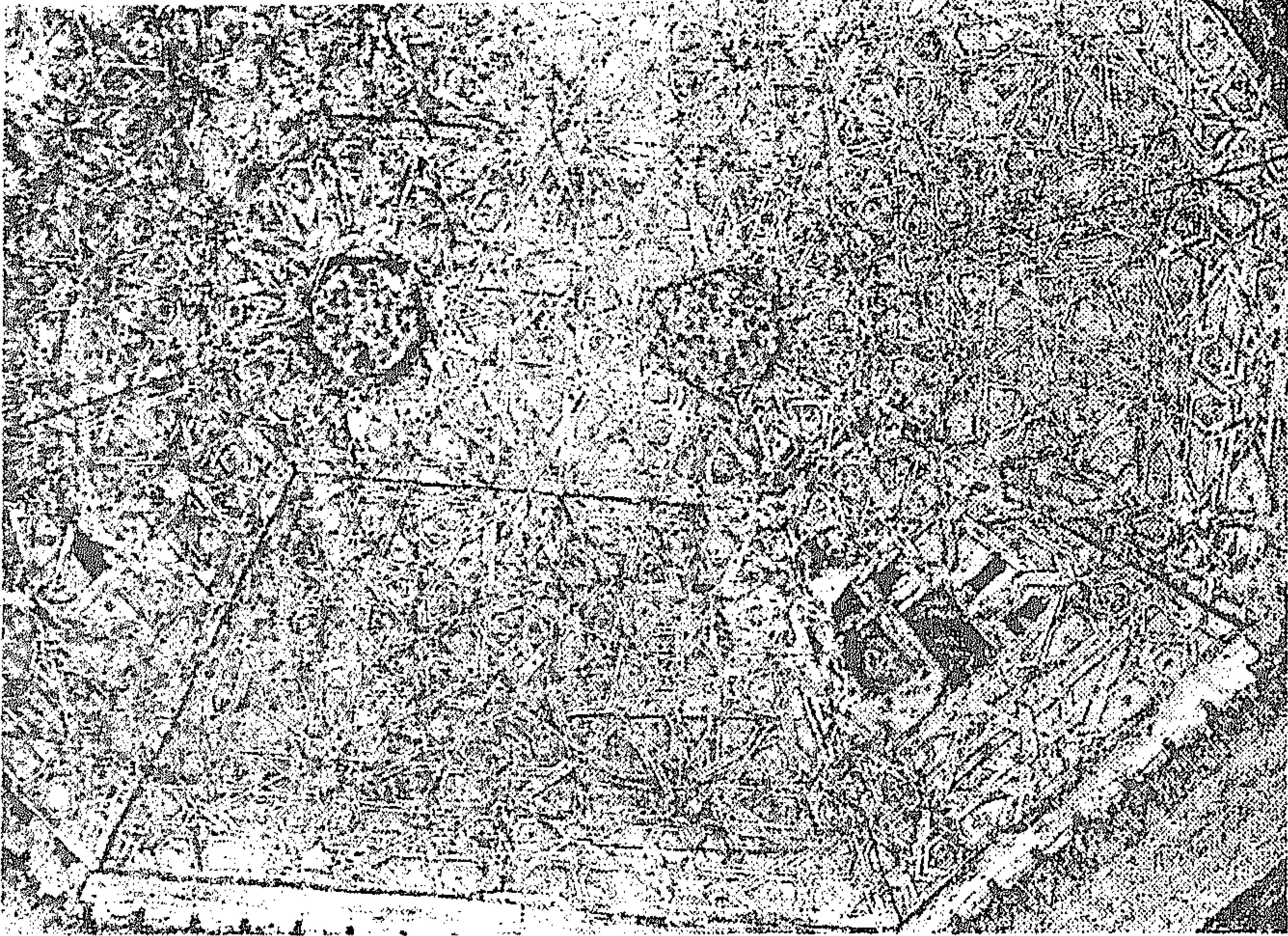


لوحة 127: ثيسنيروس (بالنسيا) كنيسة سان فرناندو بنية مثمنة لمصلى كان في البلاطة المجاورة من اليمين (تصوير المؤلف).

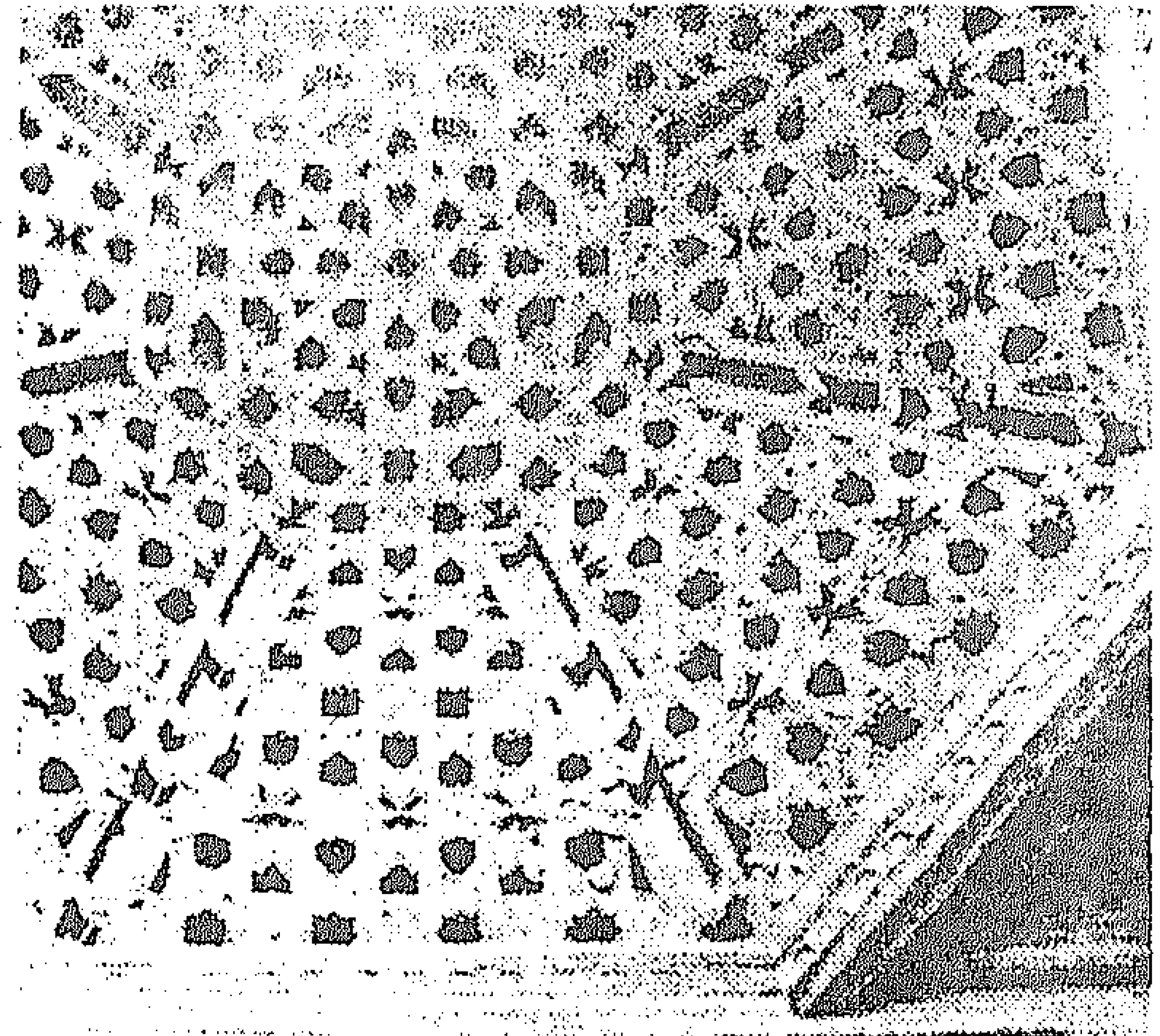




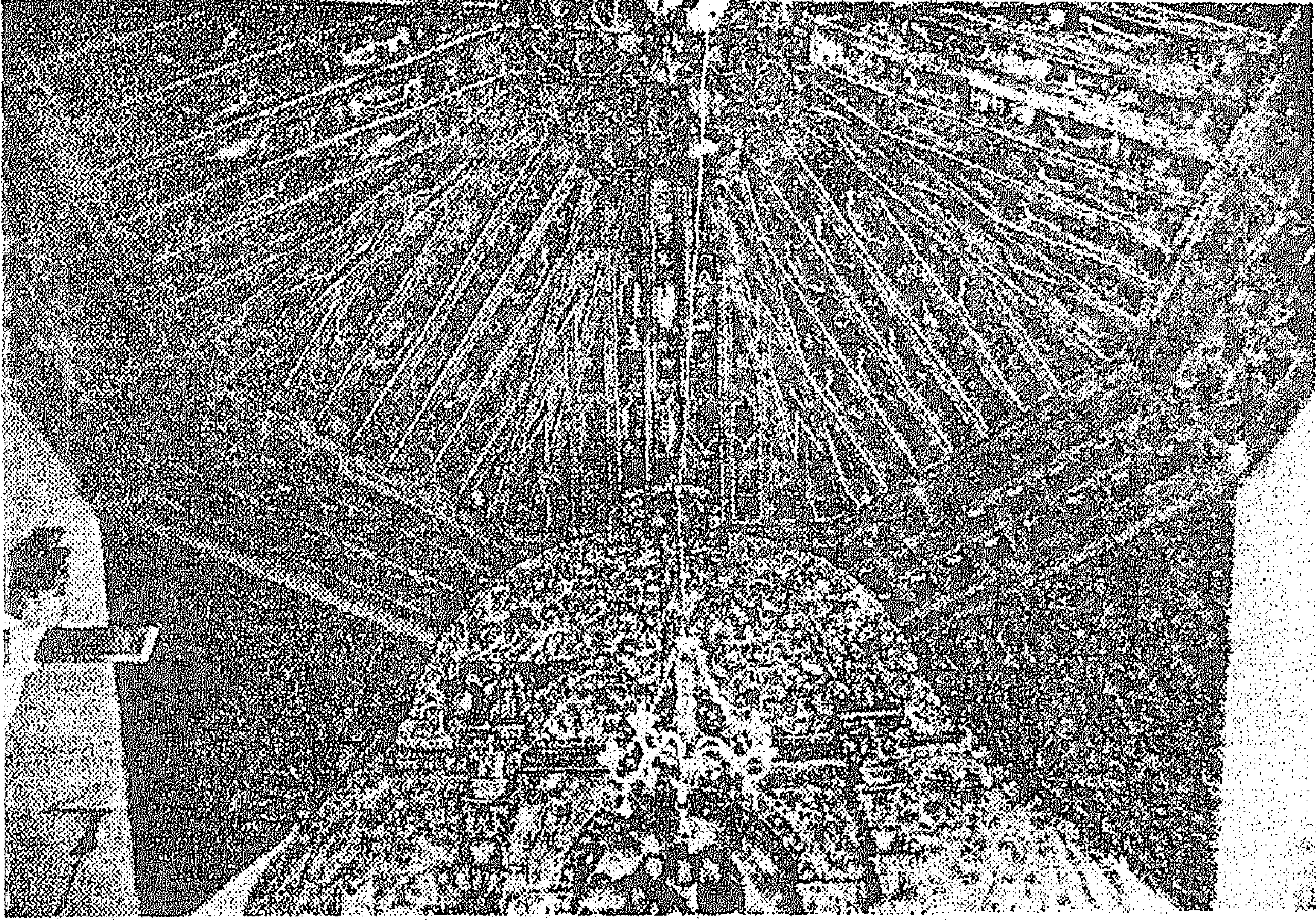
لوحة 128: ثيسنيروس (بالنسيا) كنيسة سان فاكوندو السقف وتفاصيل منه. في مصلى سانتوكريستودل أمبارو (تصوير المؤلف).

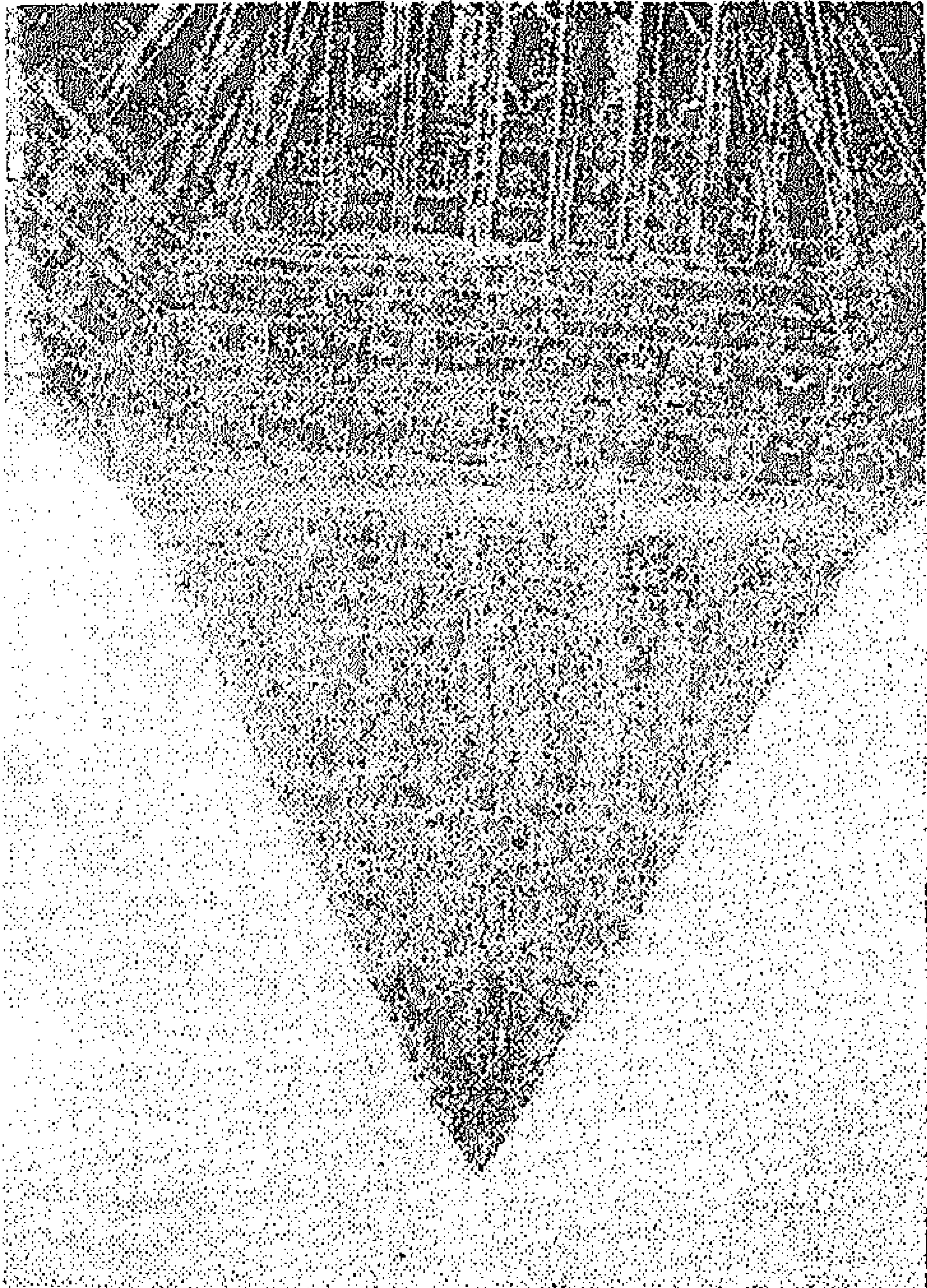


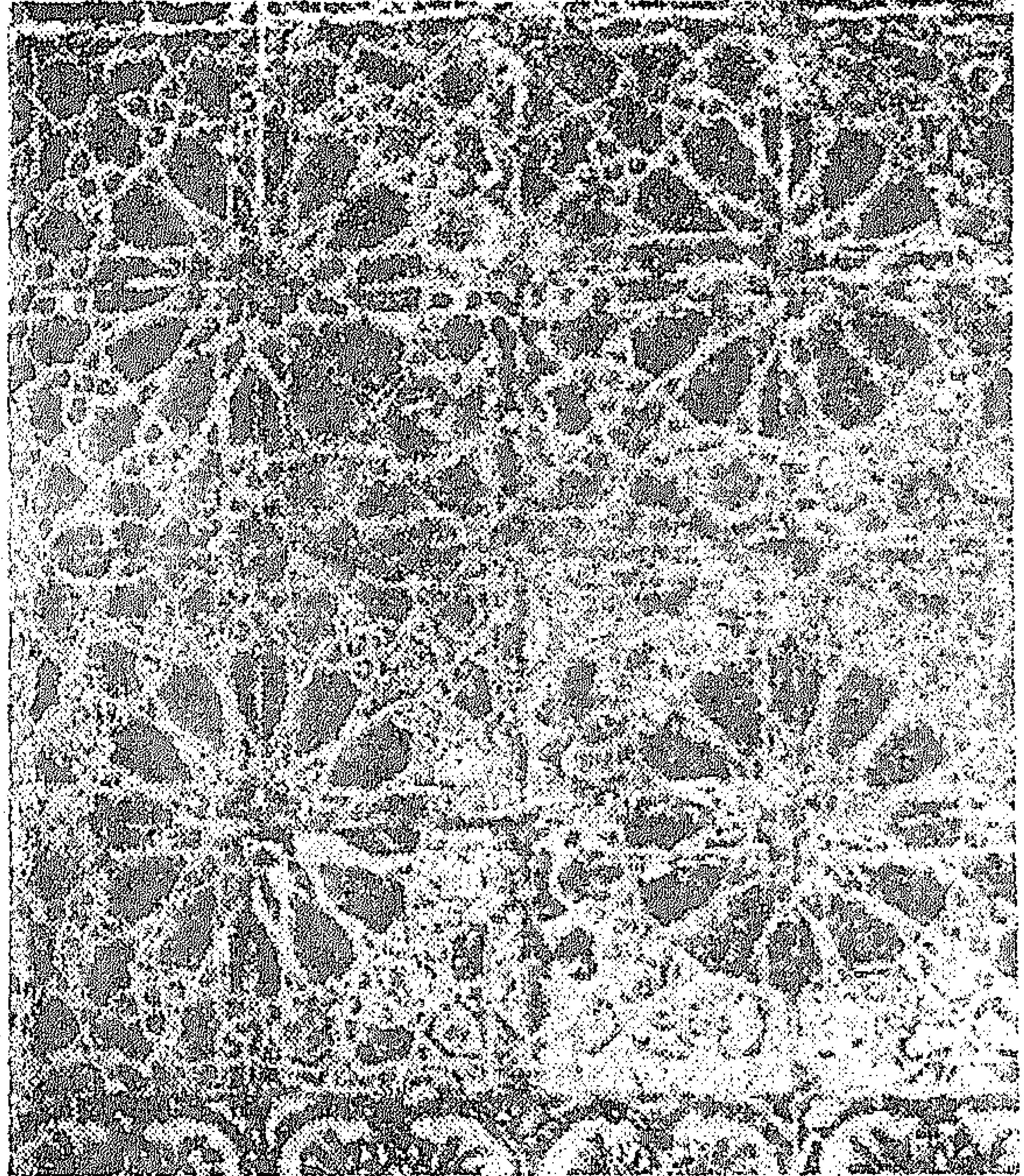




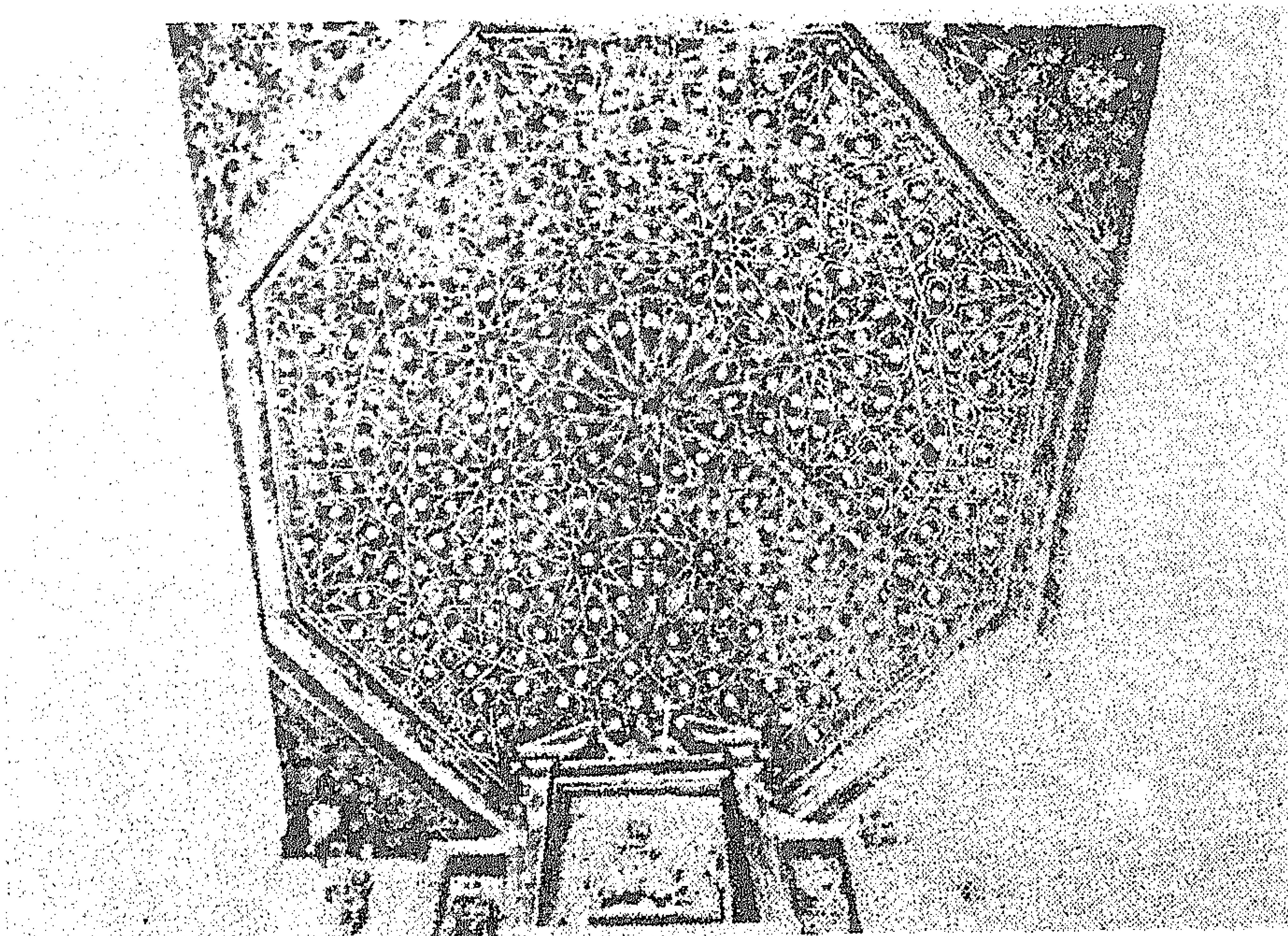
لوحة 129 : (a) سقف بلاطة دار العبادة « كاسترومونشو » - بالنسيا - (b) سقف مسطح في بلاطة سانت ماريا ، في كاريون دي لوس كوندس (بالنسيا) (c) سقف مصلى ماثويكوس (بالنسيا) (تصوير المؤلف) .

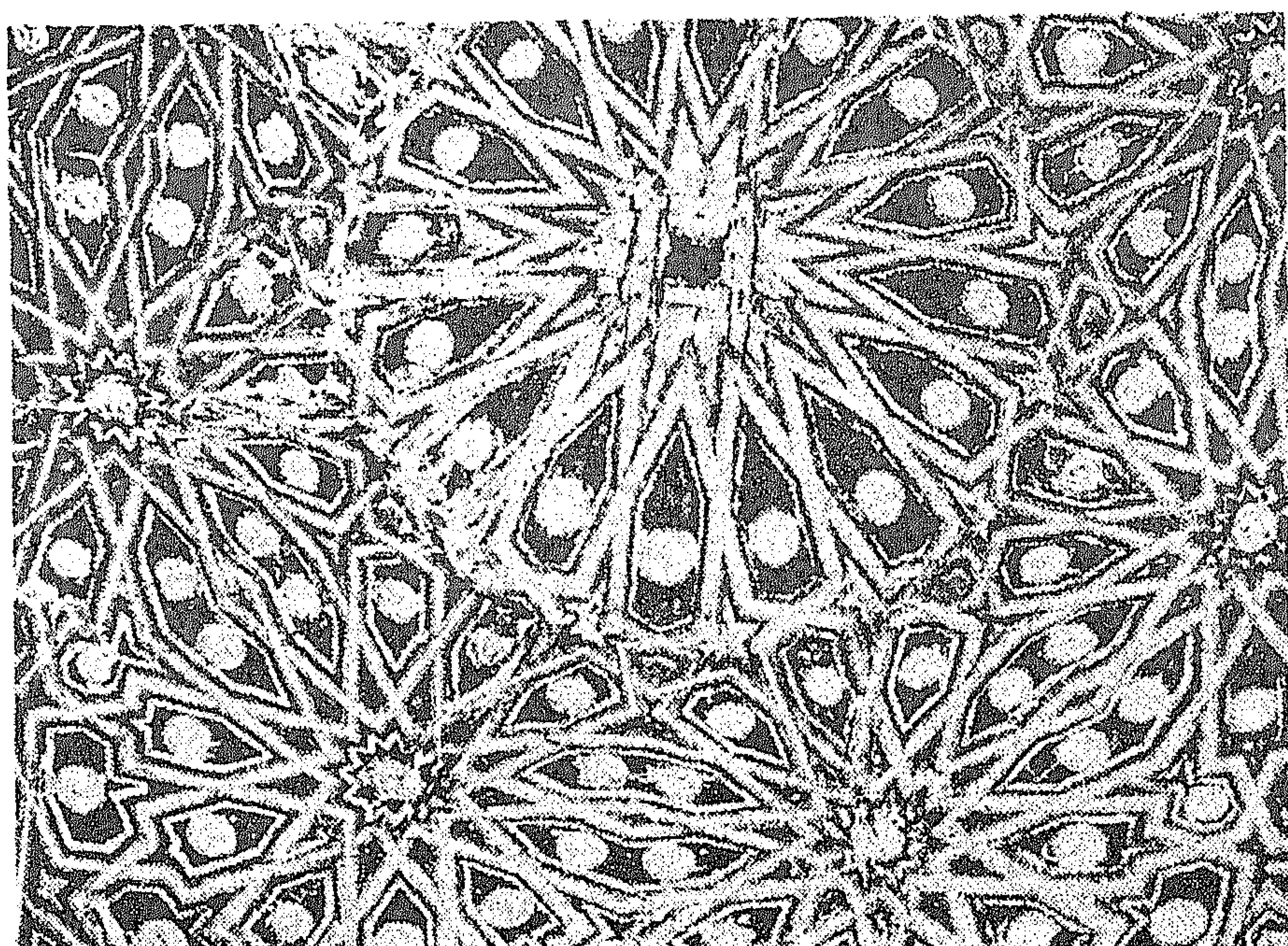




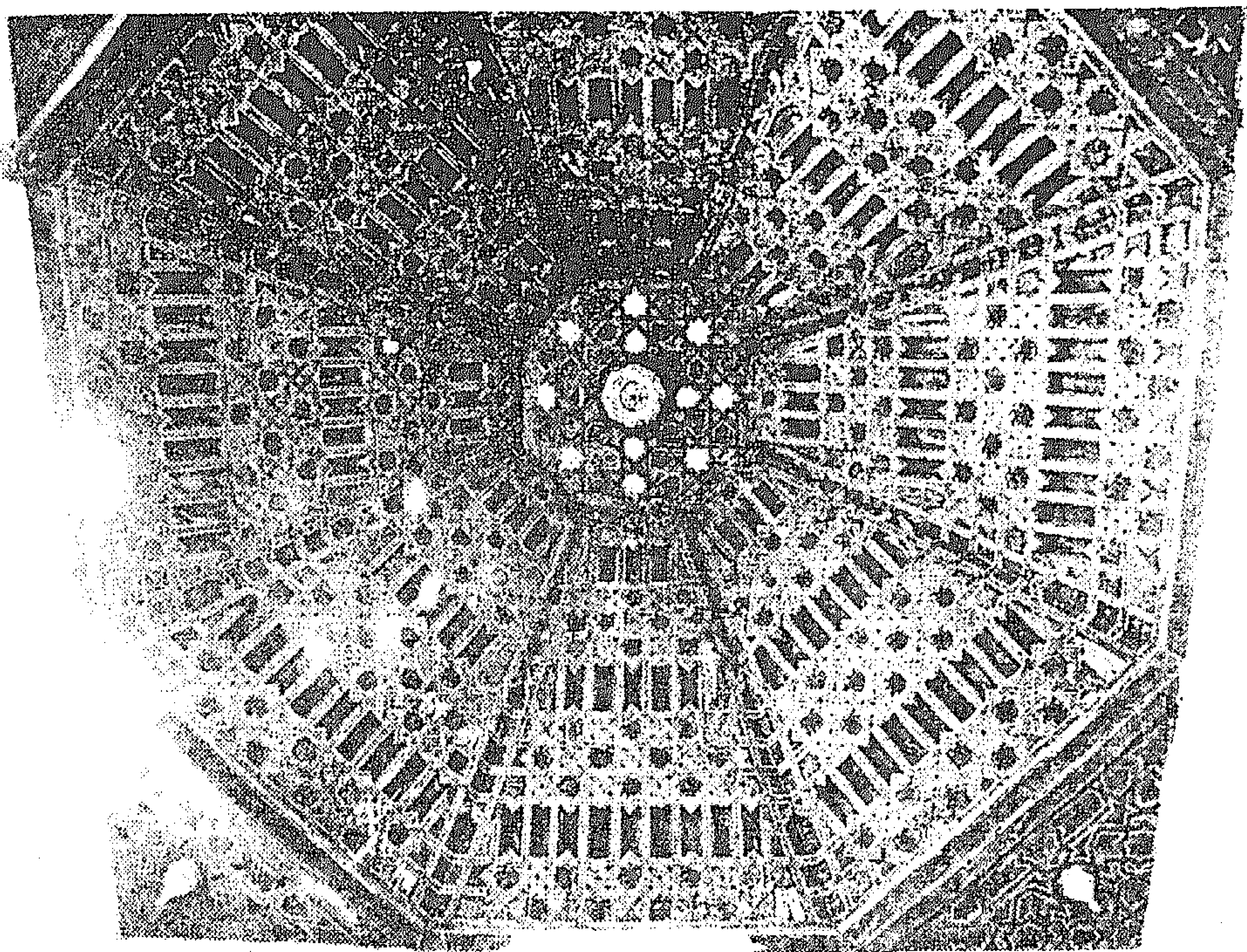


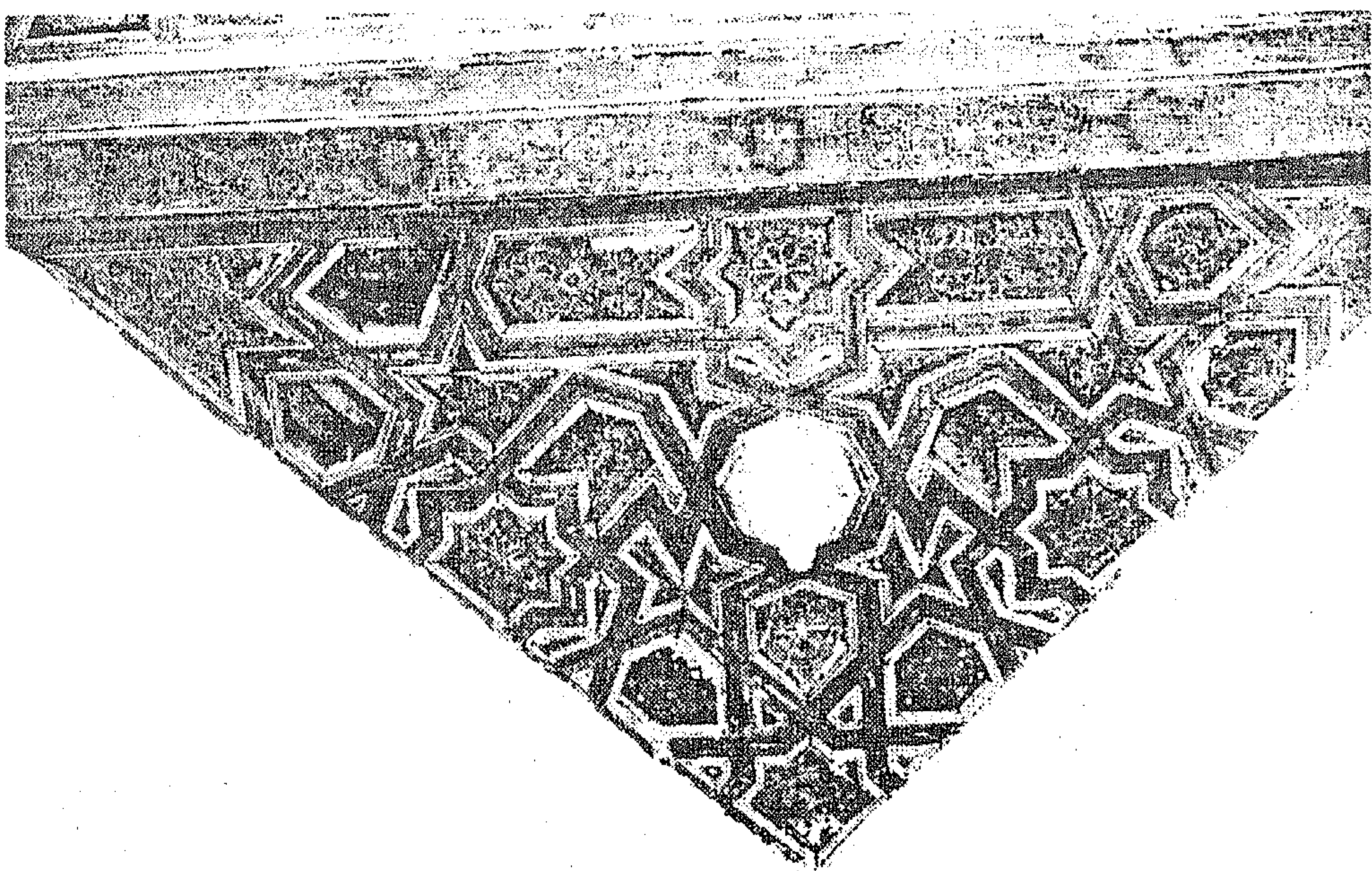
لوحة 130: (a) البنية المثمنة لمصلى بيداد - أوسورنو (بالنسيا) (b) نقطة انتقال في نفس المكان ، واجهات سيراميك في مذبح أحد المصليات (أوسورنو) (تصوير المؤلف) .



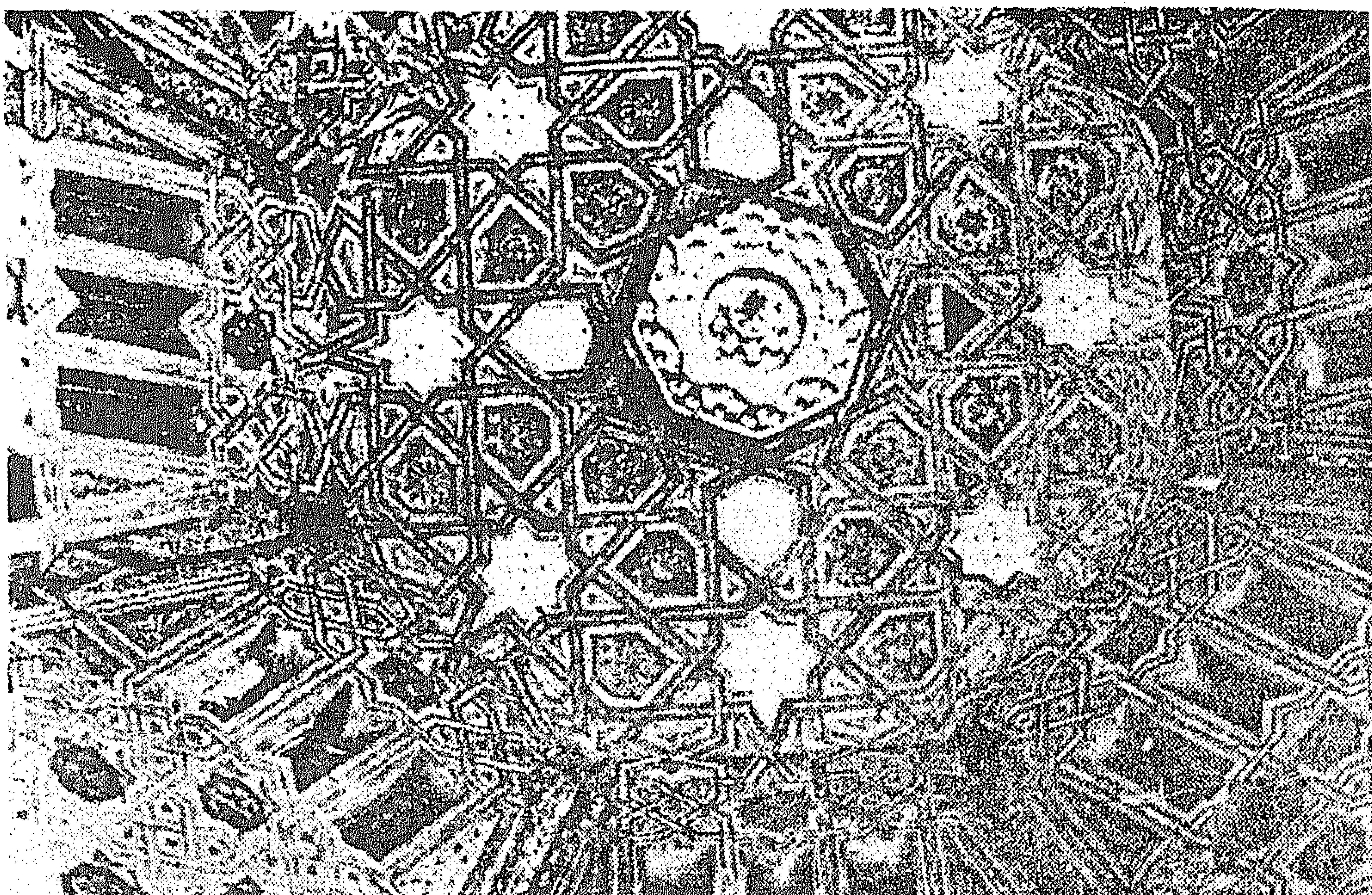


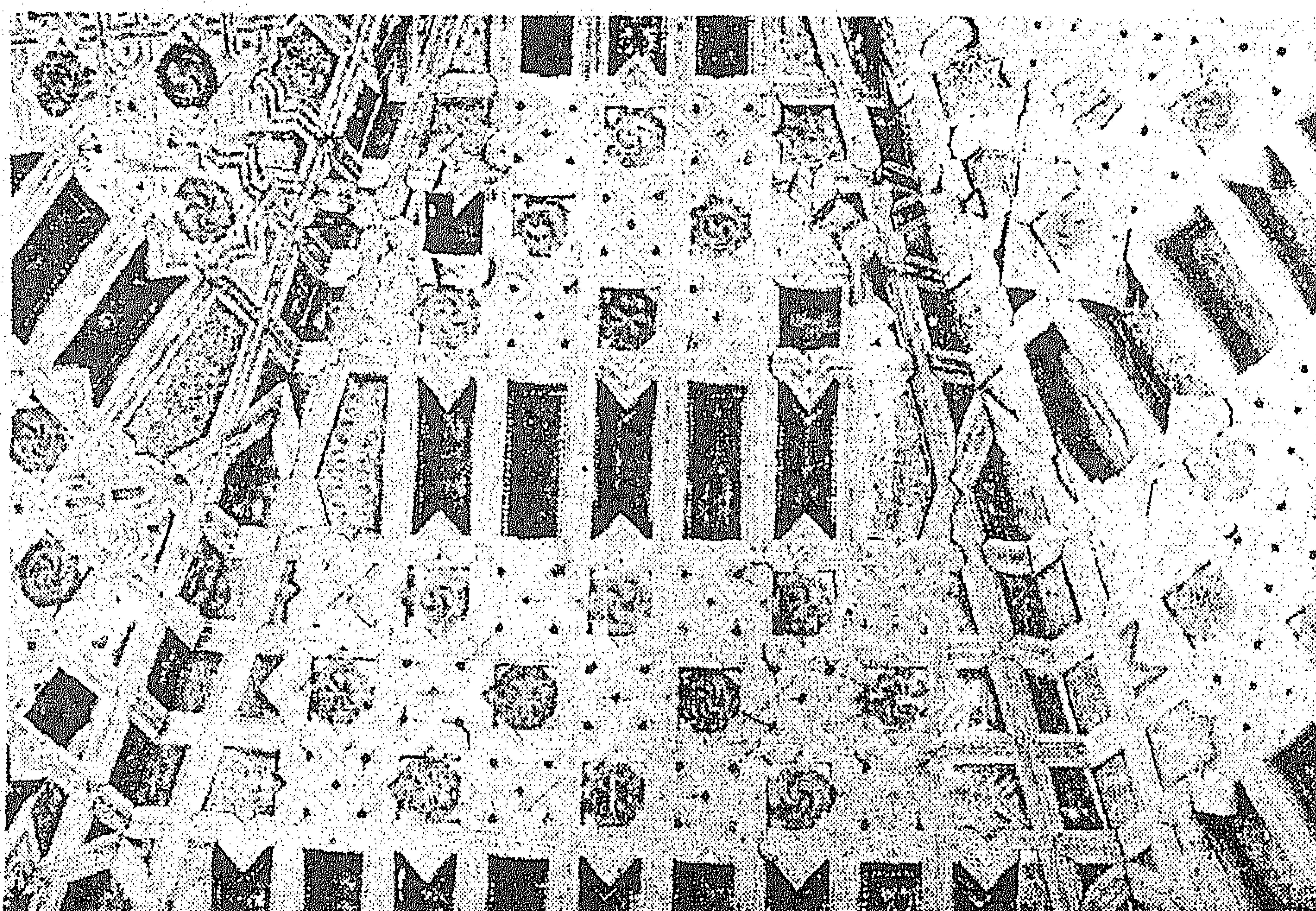
لوحة 131 : بيالكون (بالنسيا) السقف وتفاصيله في دار العبادة Templo Parroquial (تصوير المؤلف) .



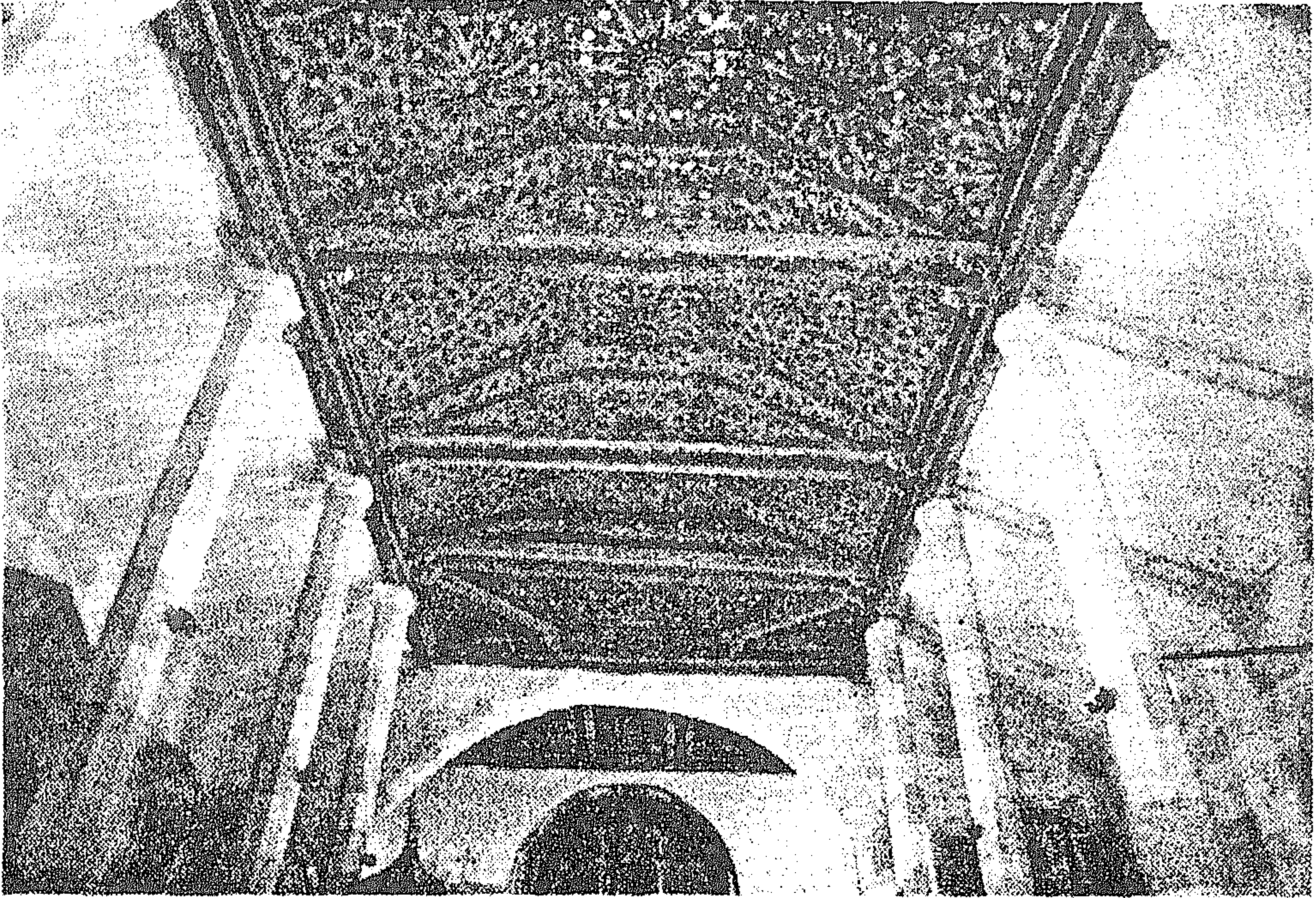


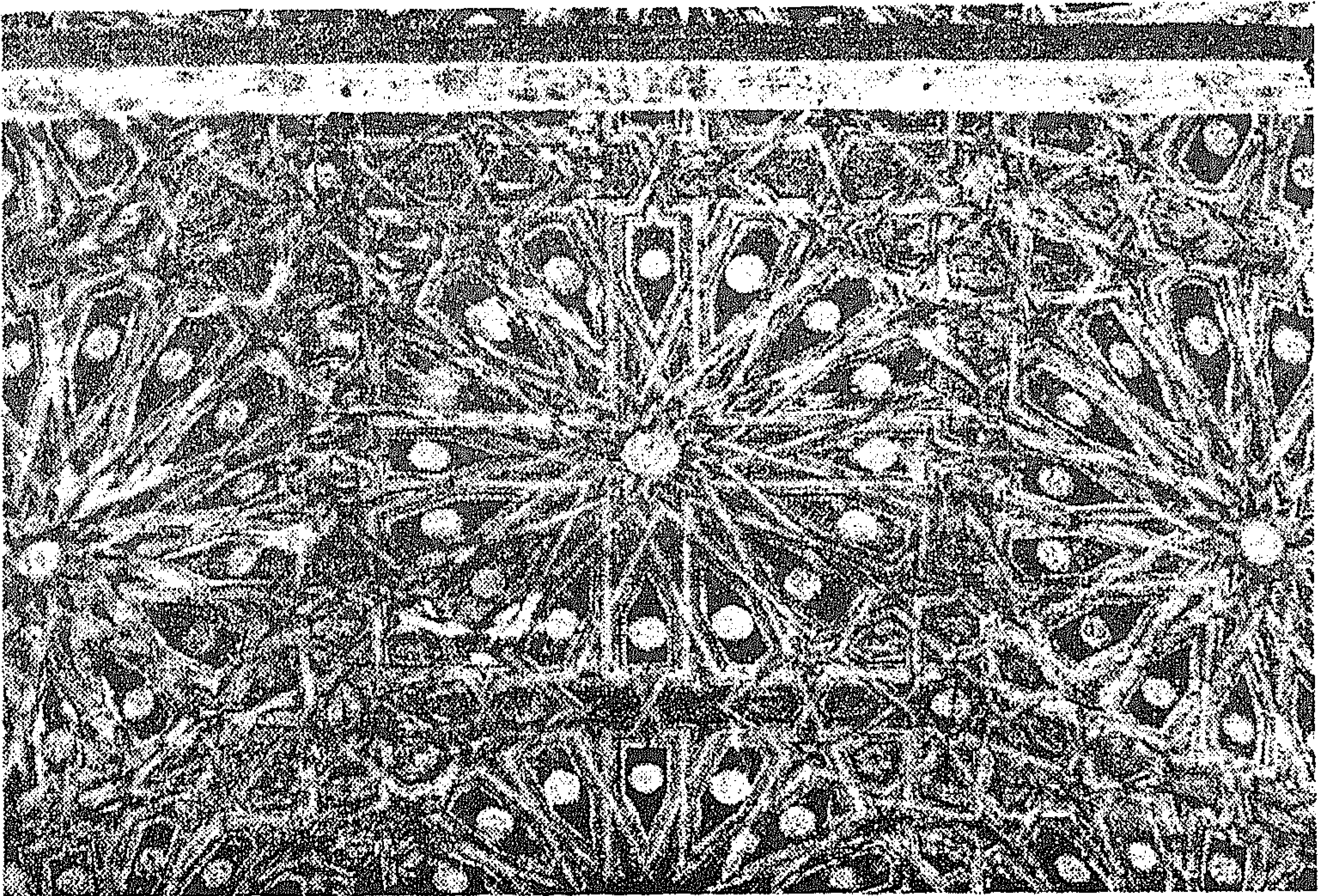
لوحة 132: بالنسيا : كنيسة سان فرانثيسكو دي أسس البنية المثمنة ومنطقة انتقال Sacristia vieja (تصوير المؤلف) .



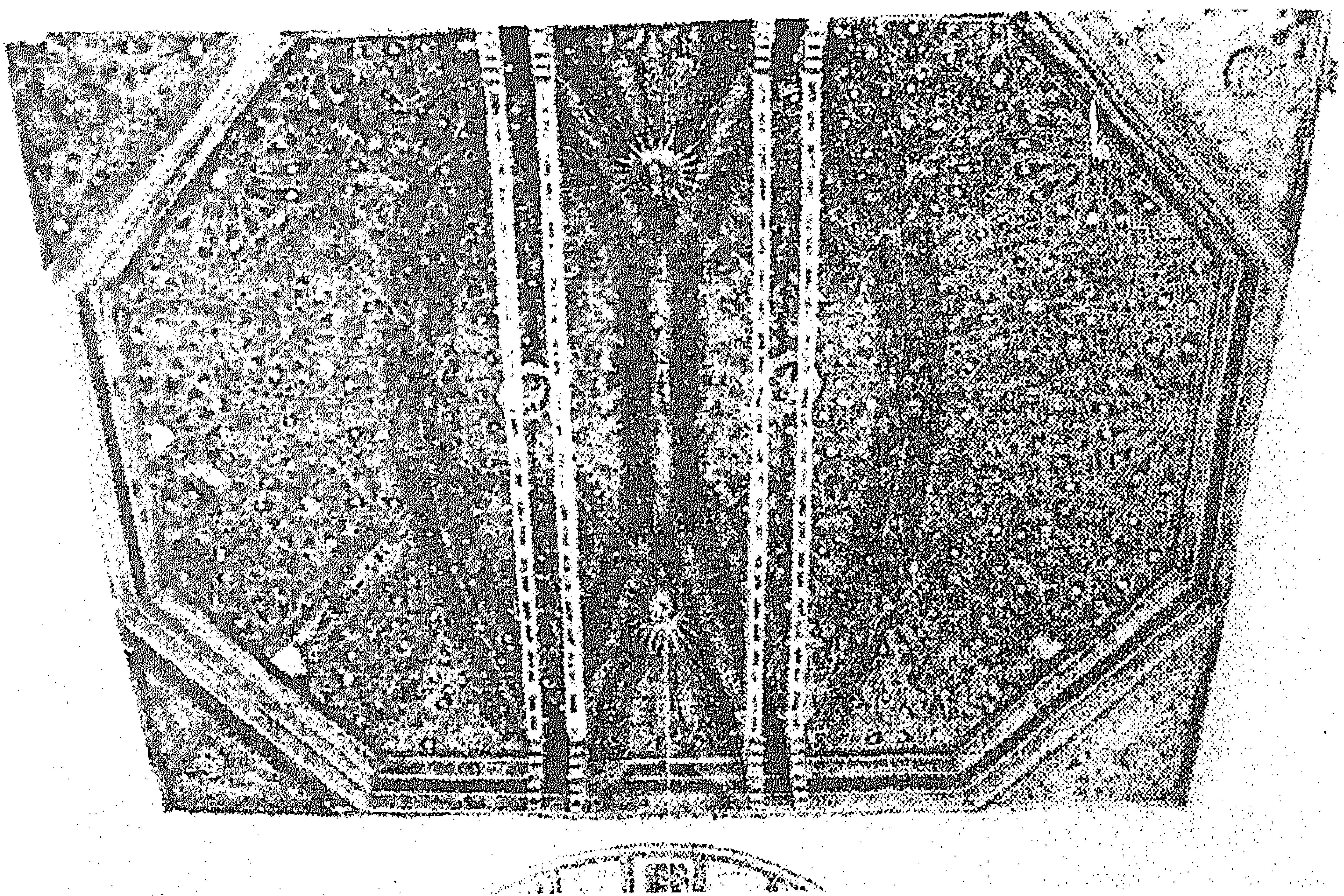


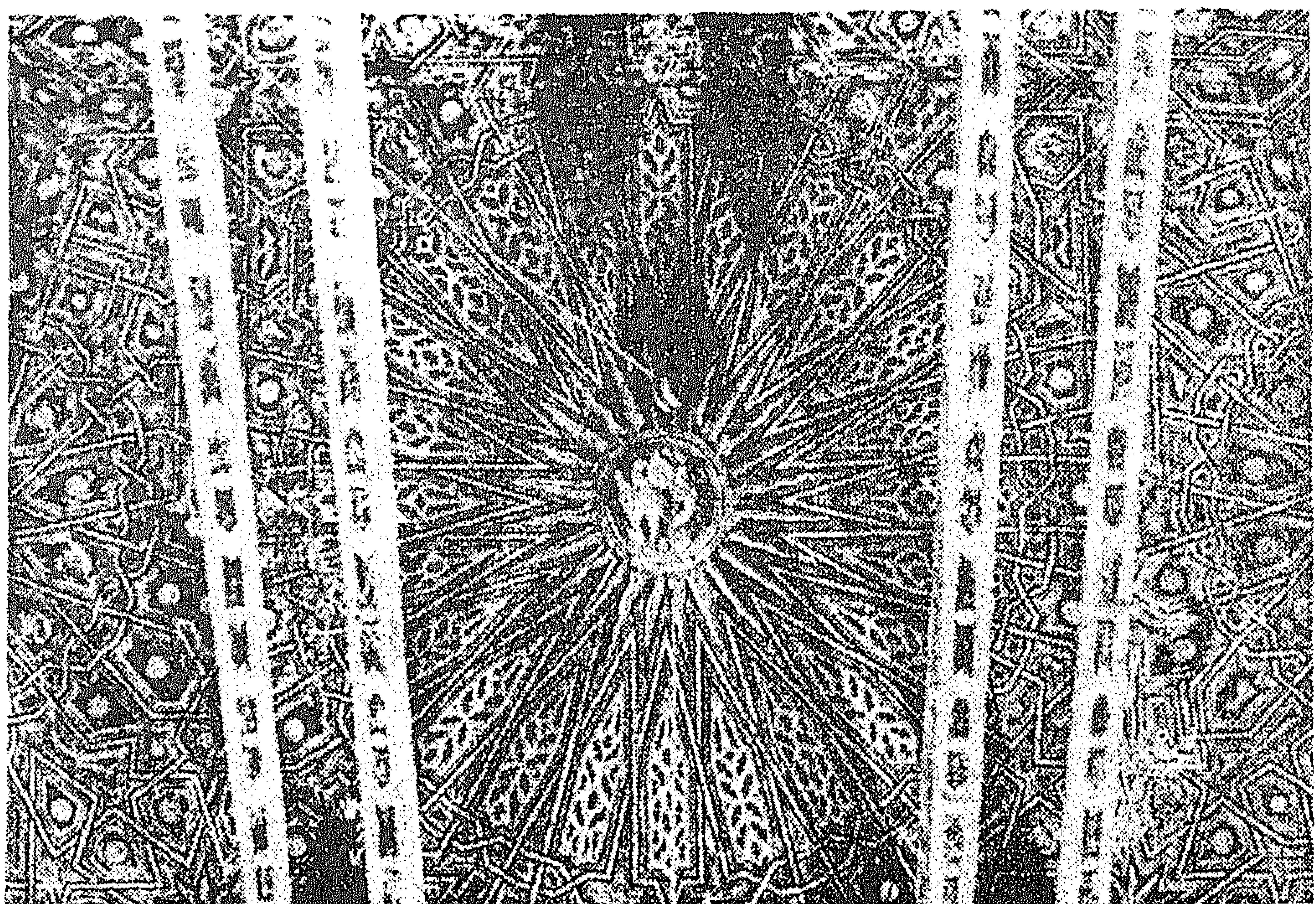
لوحة 133 : بالنسيا : كنيسة سان فرانثيسكو دي أسس تفاصيل البنية المثمنة في Sacristia vieja (تصوير المؤلف) .



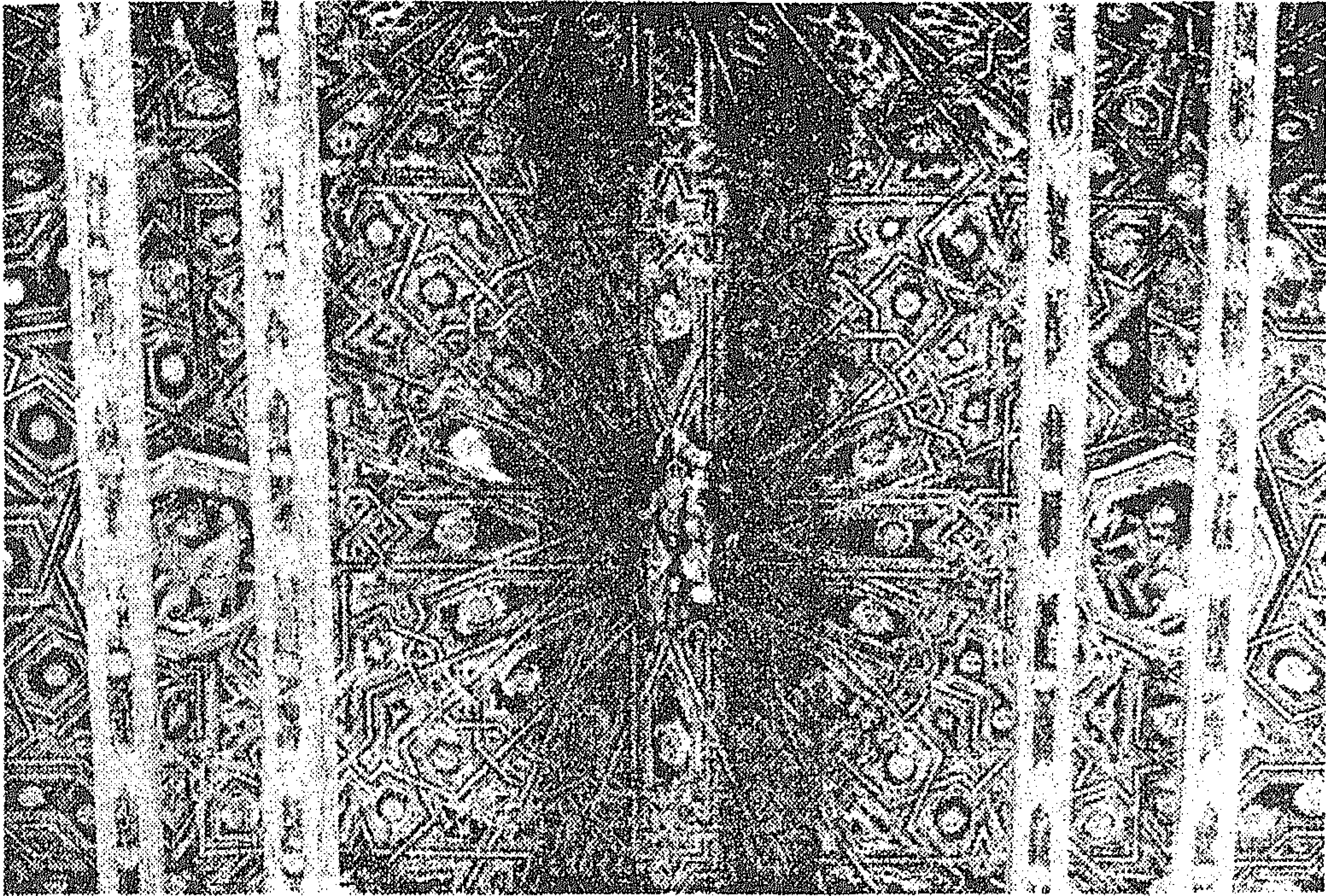


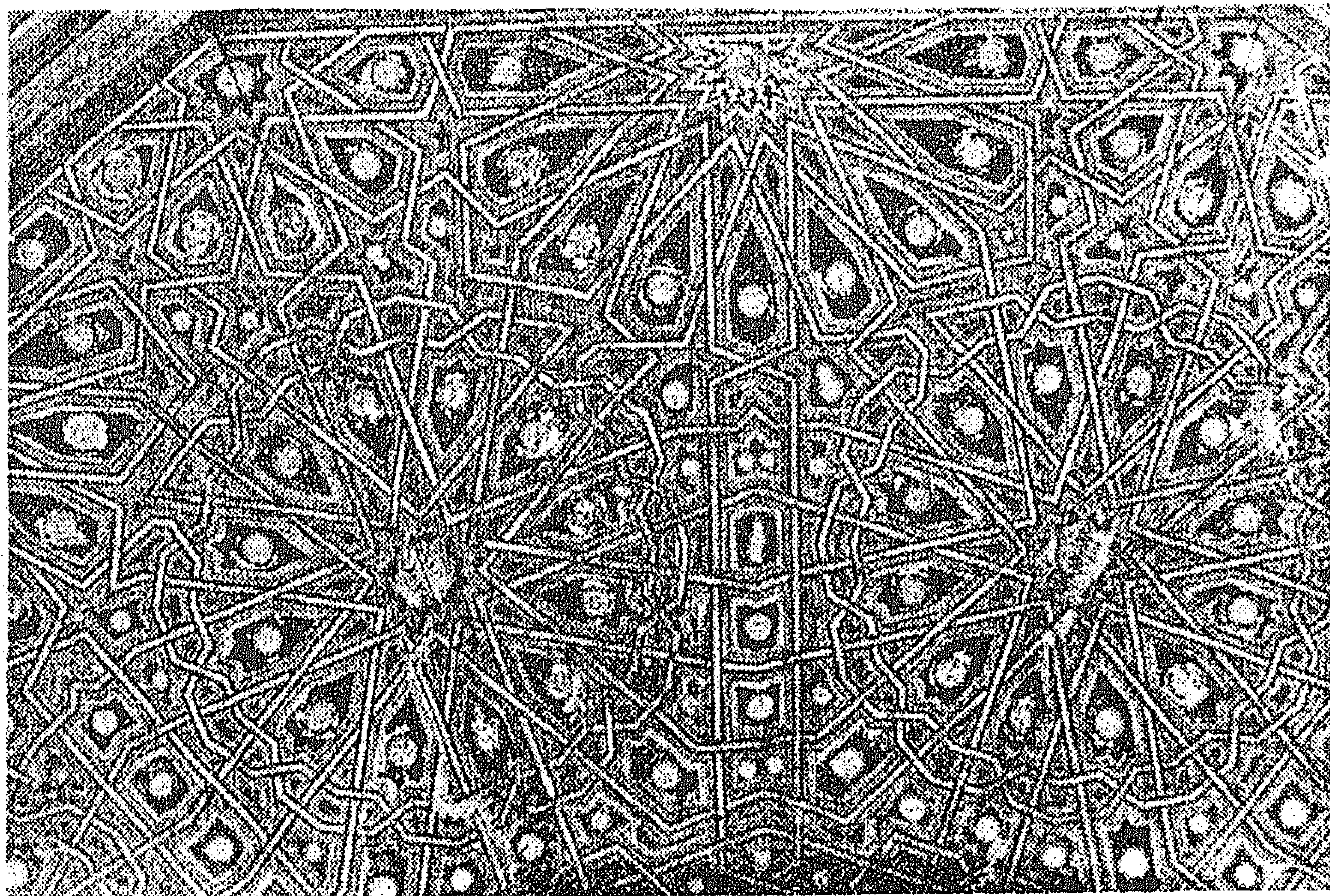
لوحة 134 : فوينتس دي نابا (بالنسيا) كنيسة سانت ماريا (a) سقف البلاطة الرئيسية (b) تفاصيل من السقف المذكور (تصوير المؤلف) .



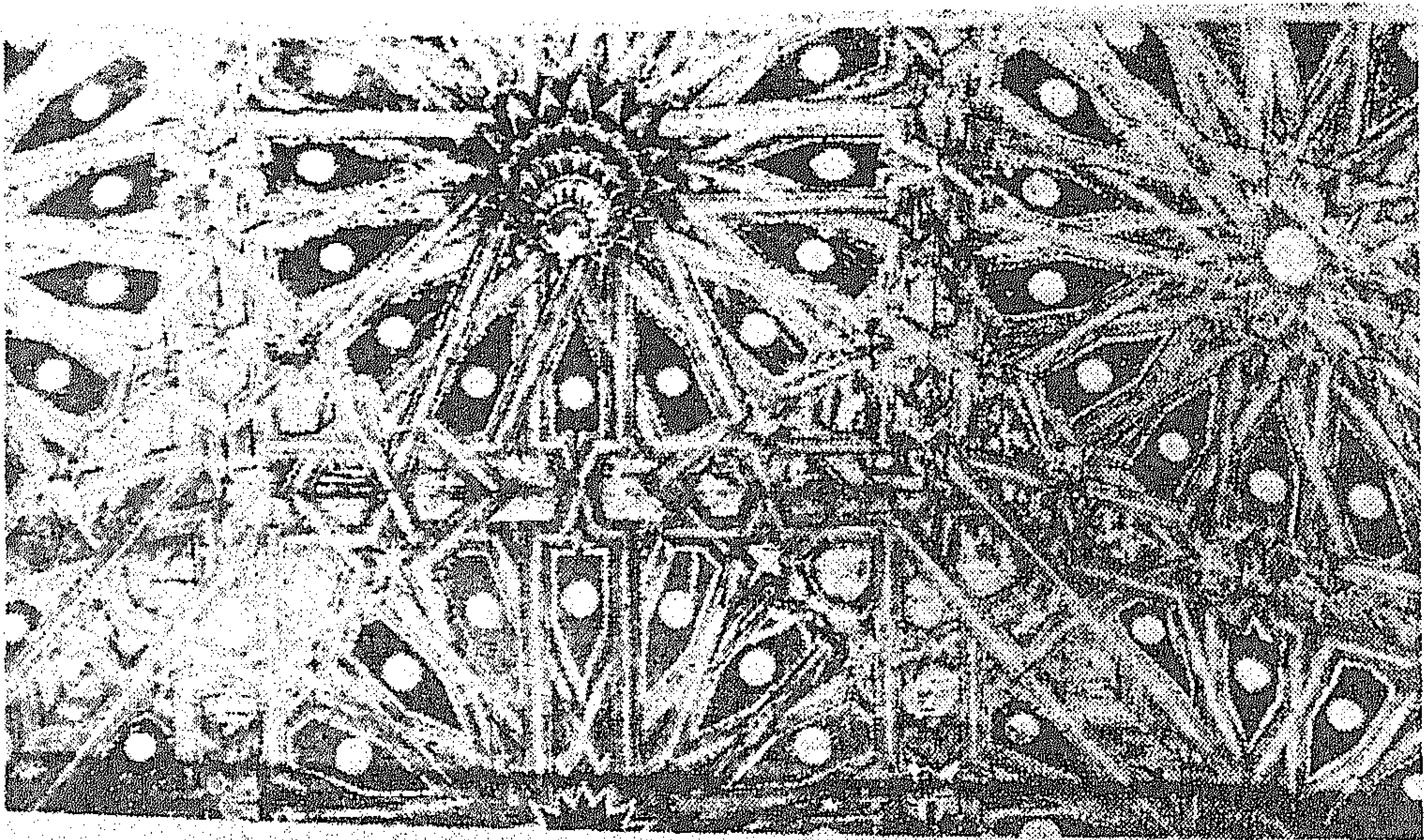


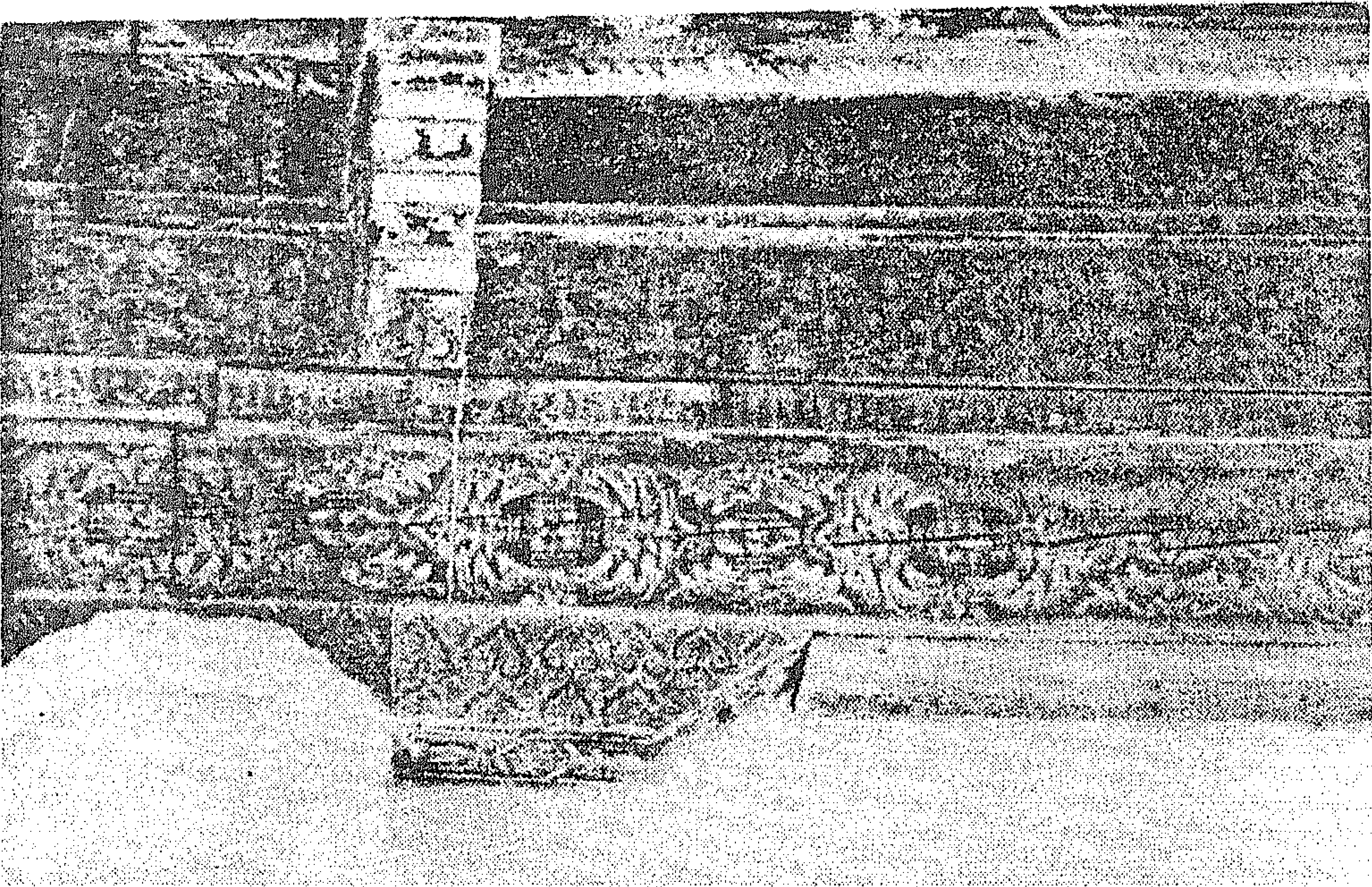
لوحة 135 : فوينتس دي نابا (بالنسيا) (a)سقف منطقة التقاطع (b) تفاصيل من تشبيكة ذات 24 بنفس السقف (تصوير المؤلف) .



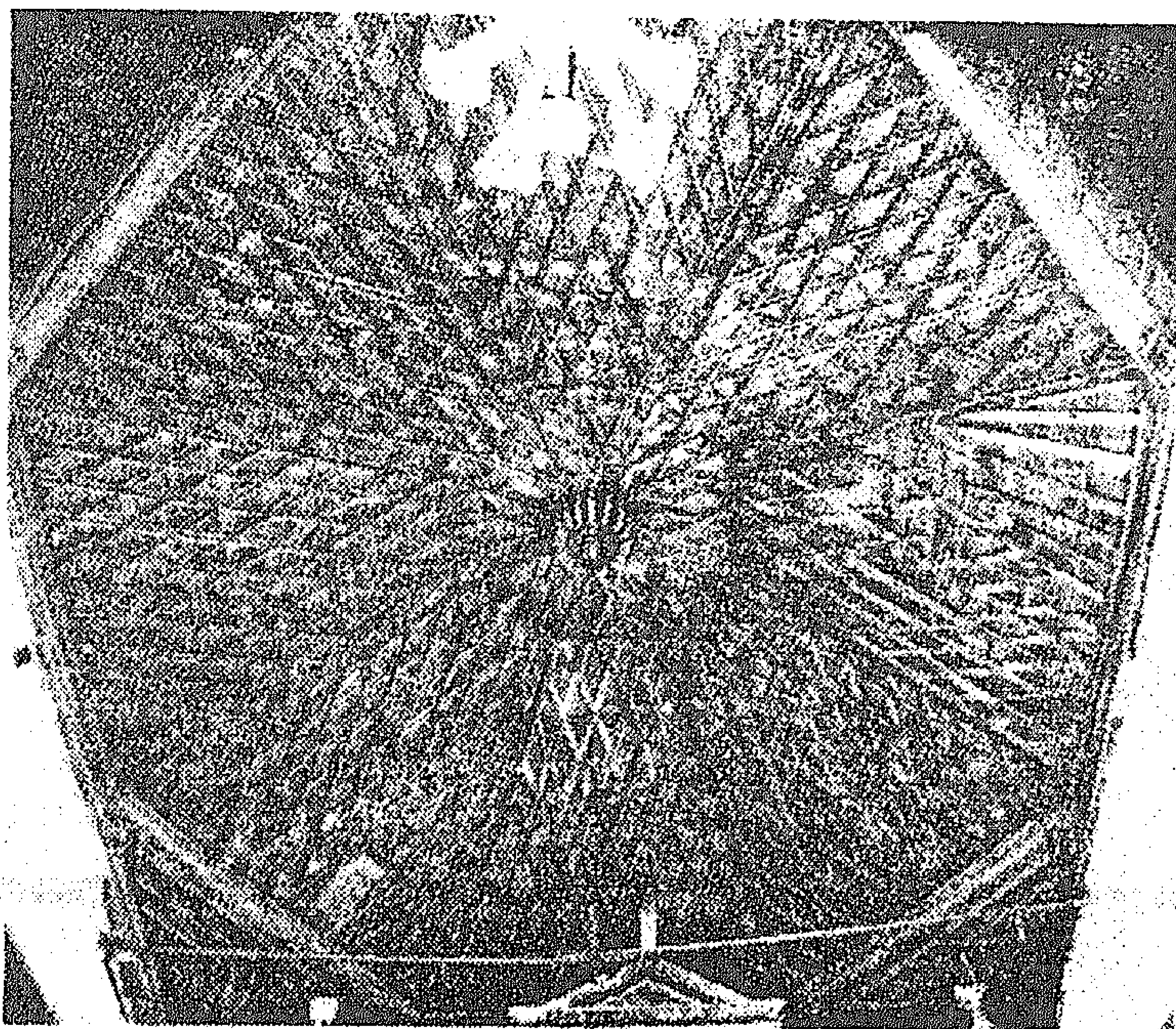


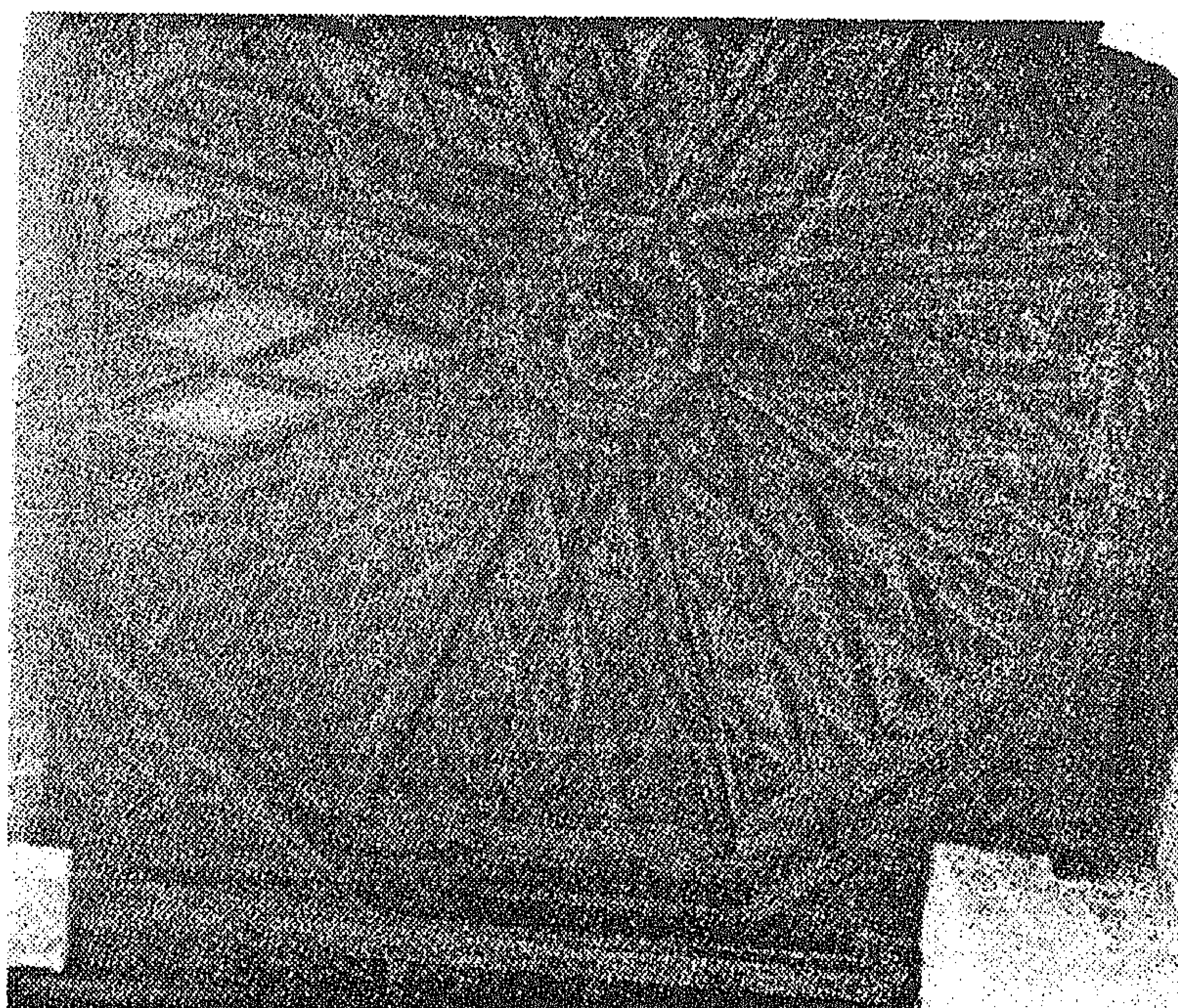
لوحة 136: فوينتس دي نابا كنيسة سانتا ماريا - تفاصيل من سقف منطقة التقاطع (تصوير المؤلف).



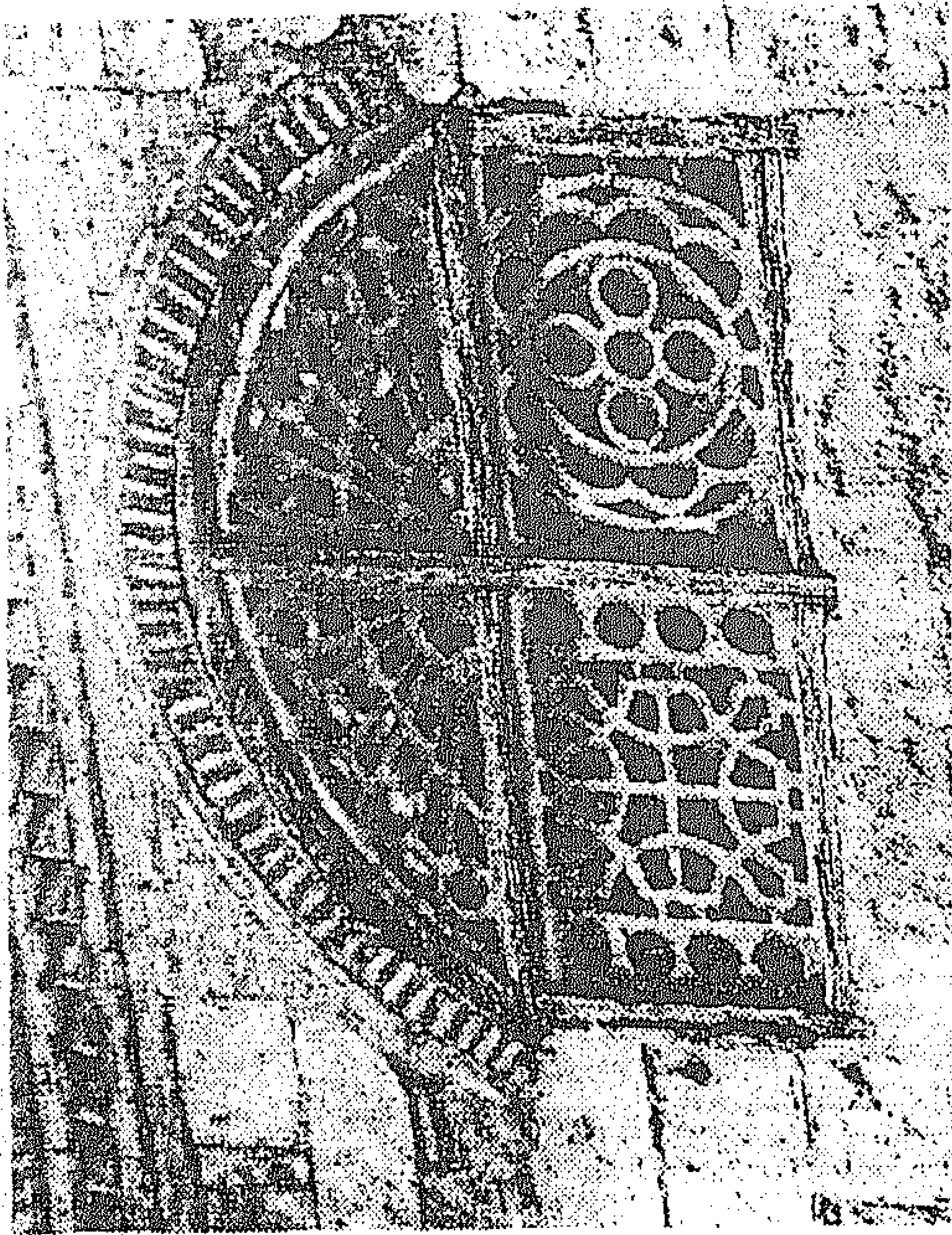
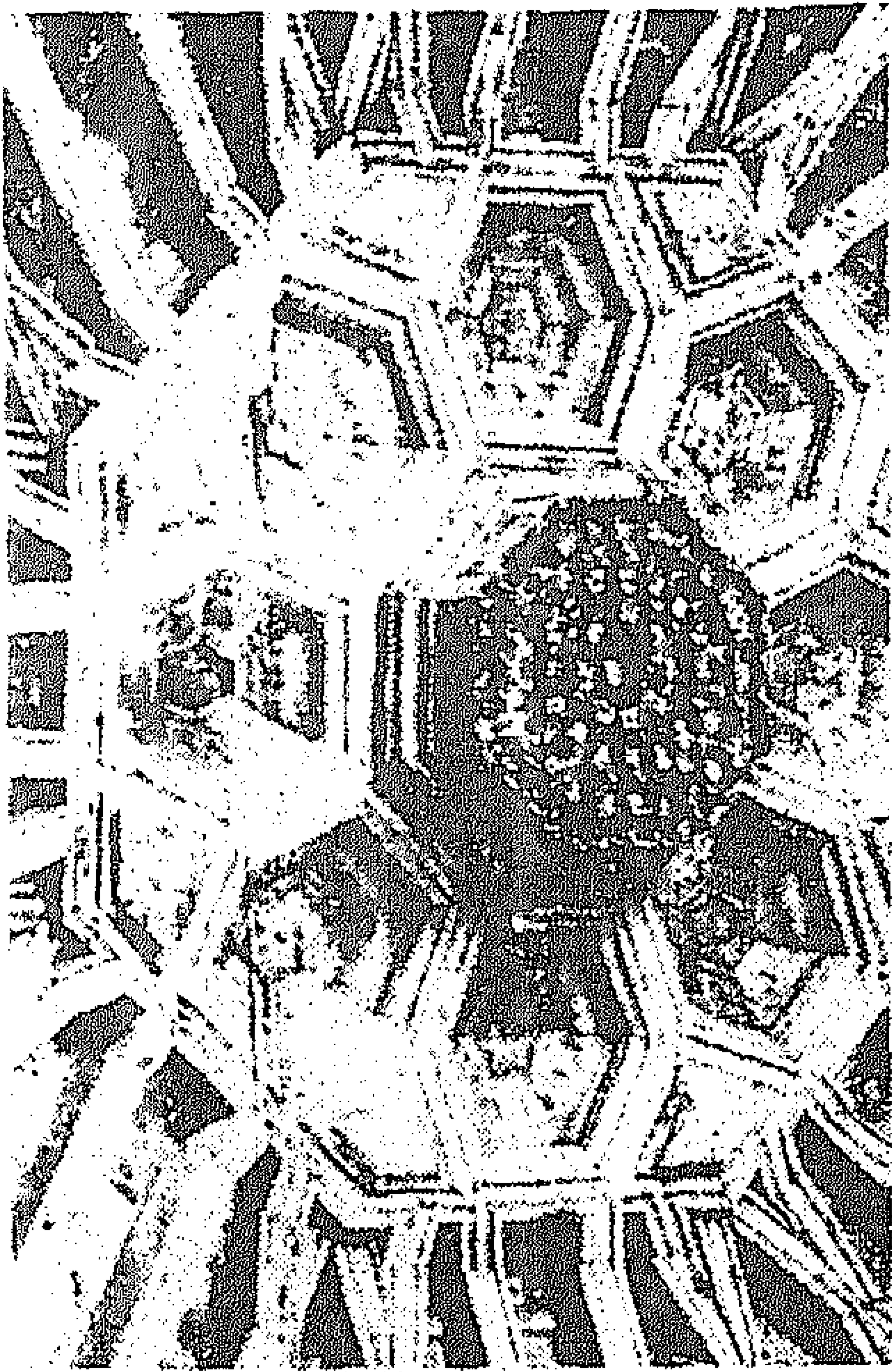


لوحة 137: فوينتس دي نابا كنيسة سانتا ماريا - تفاصيل من سقف البلاطة الرئيسية (تصوير المؤلف).

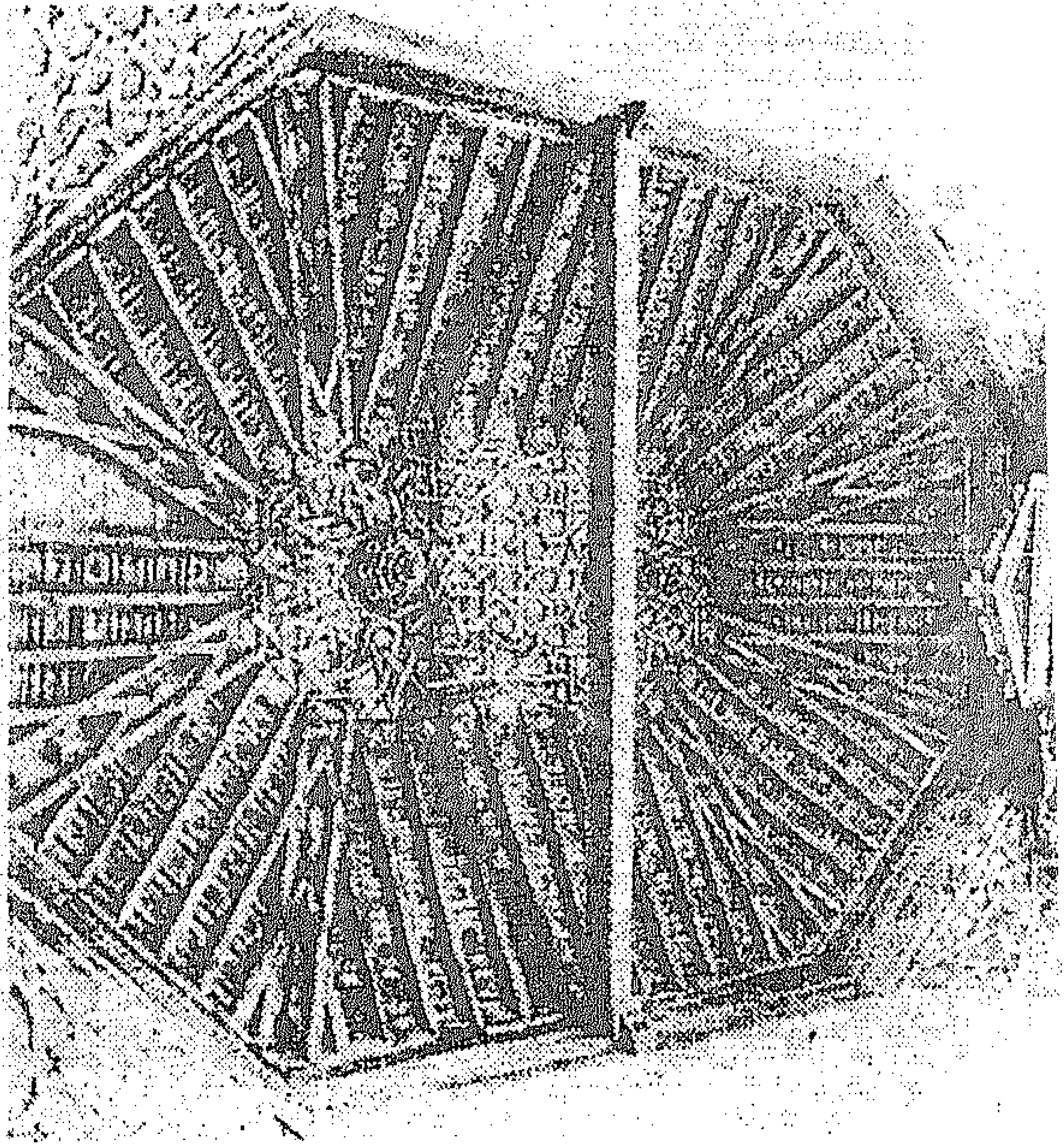
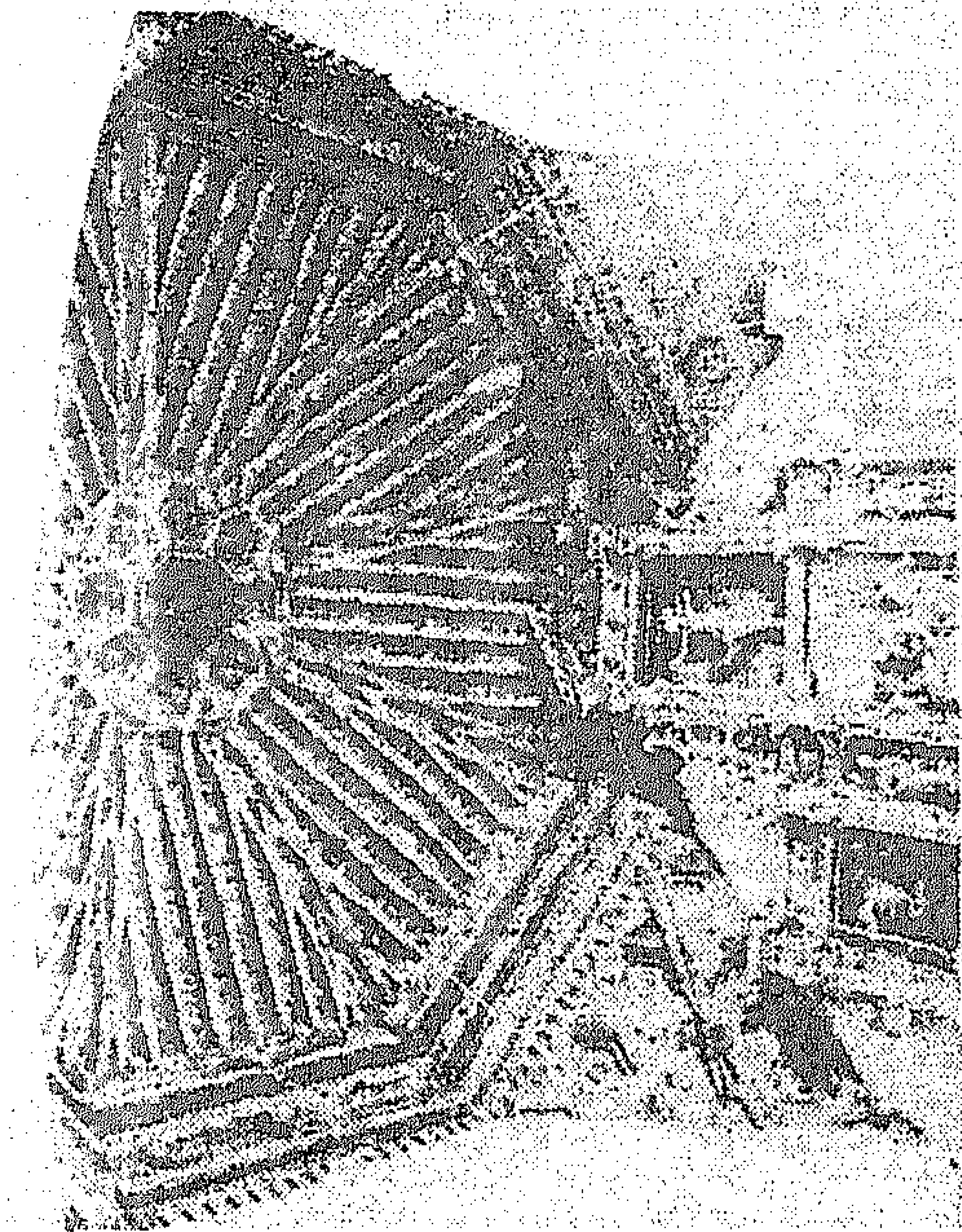




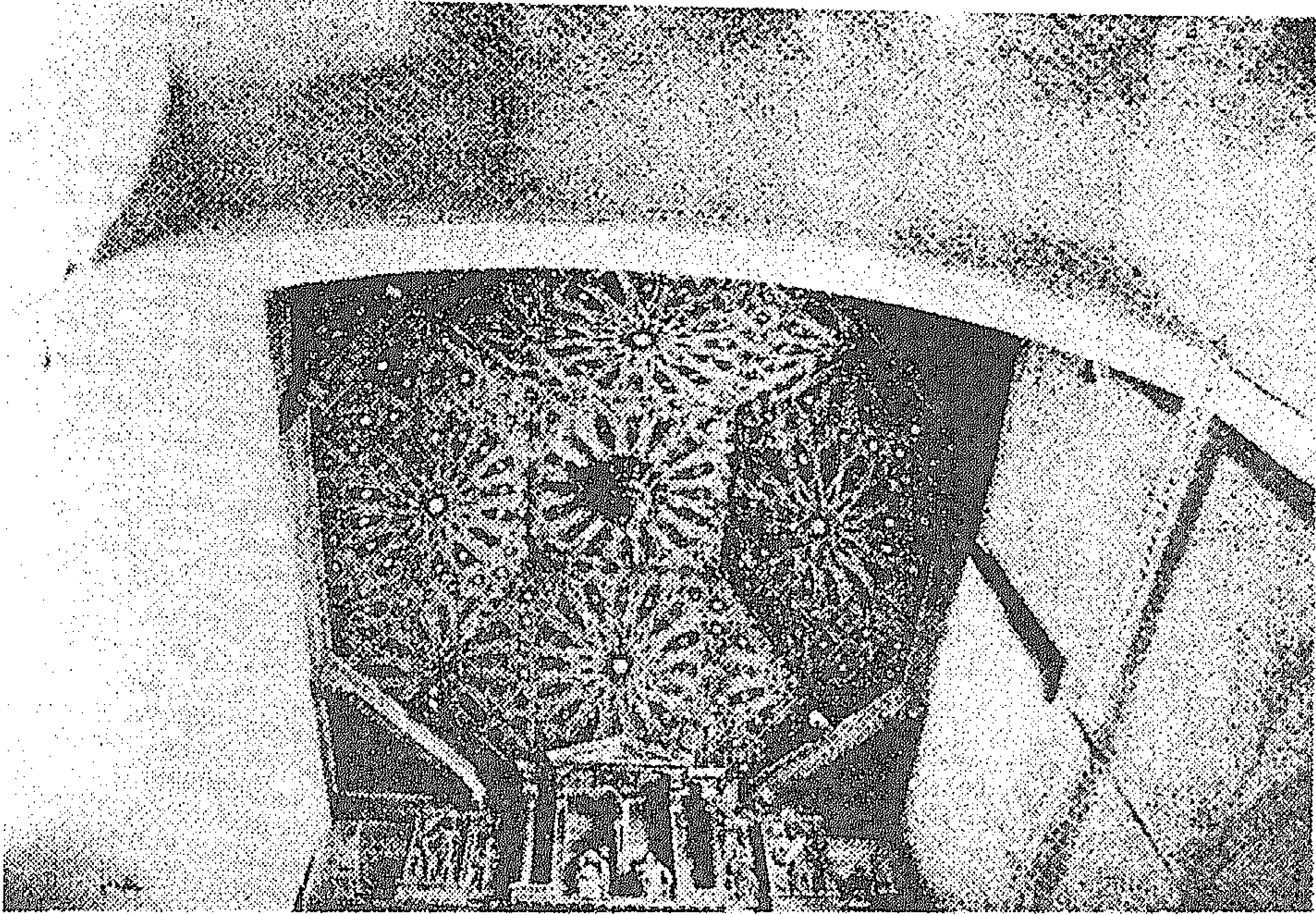
لوحة 138 : (a)البنية المثمنة في دار العبادة كينتانيادي لاكوثيا (b) بنية مشابهة لبلاطة سانتا ماريا - بيثريل دي كامبوس (تصوير المؤلف) .

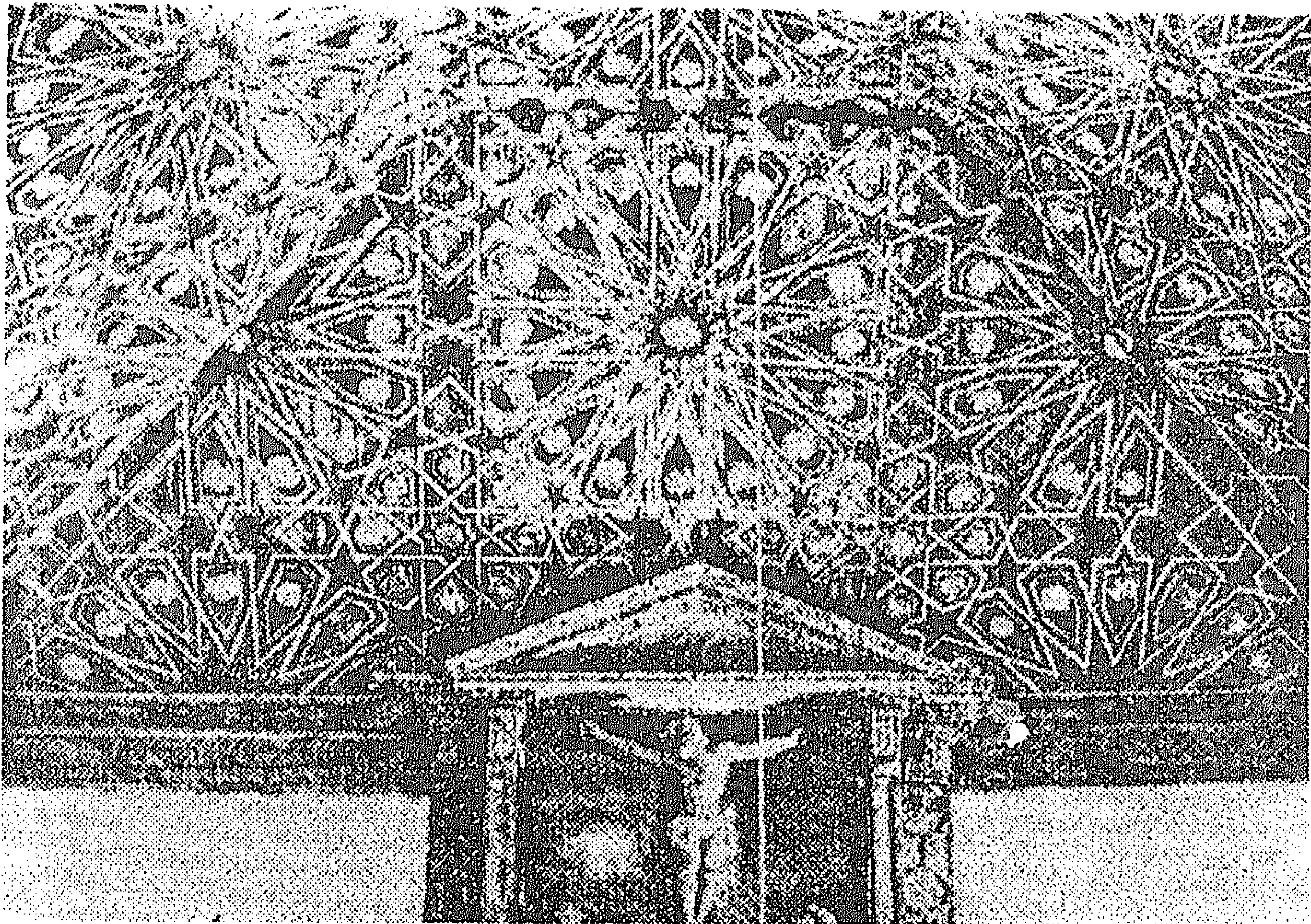



a y *b*, *estructura ochavada y detalle de la clave, templo de Añoza (Palencia)*; *c*, techumbre del presbiterio, iglesia de Calzada de los Molinos (Palencia); *d*, celosías de ventana, iglesia de convento. (Foto B. Pavón.)

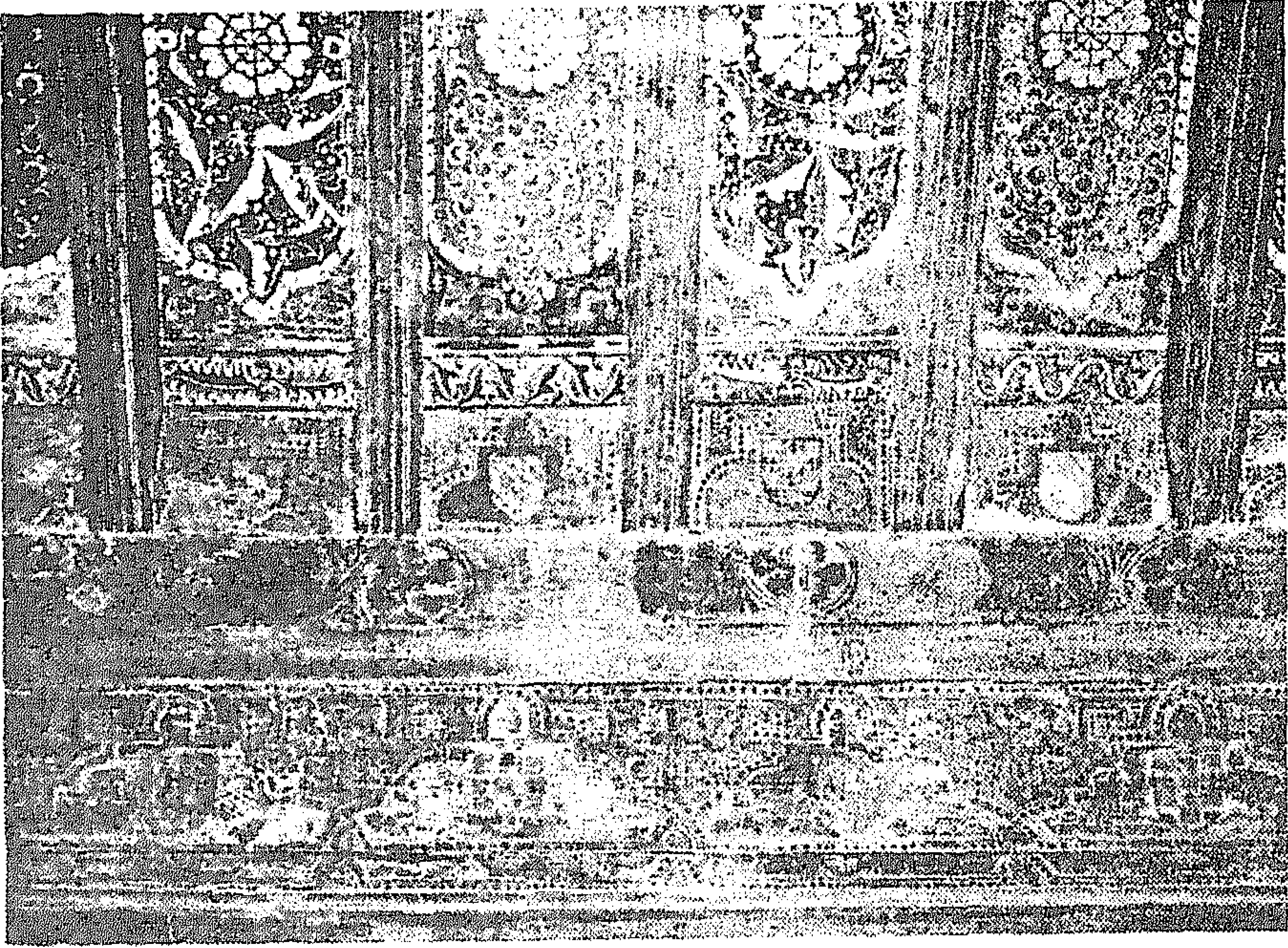



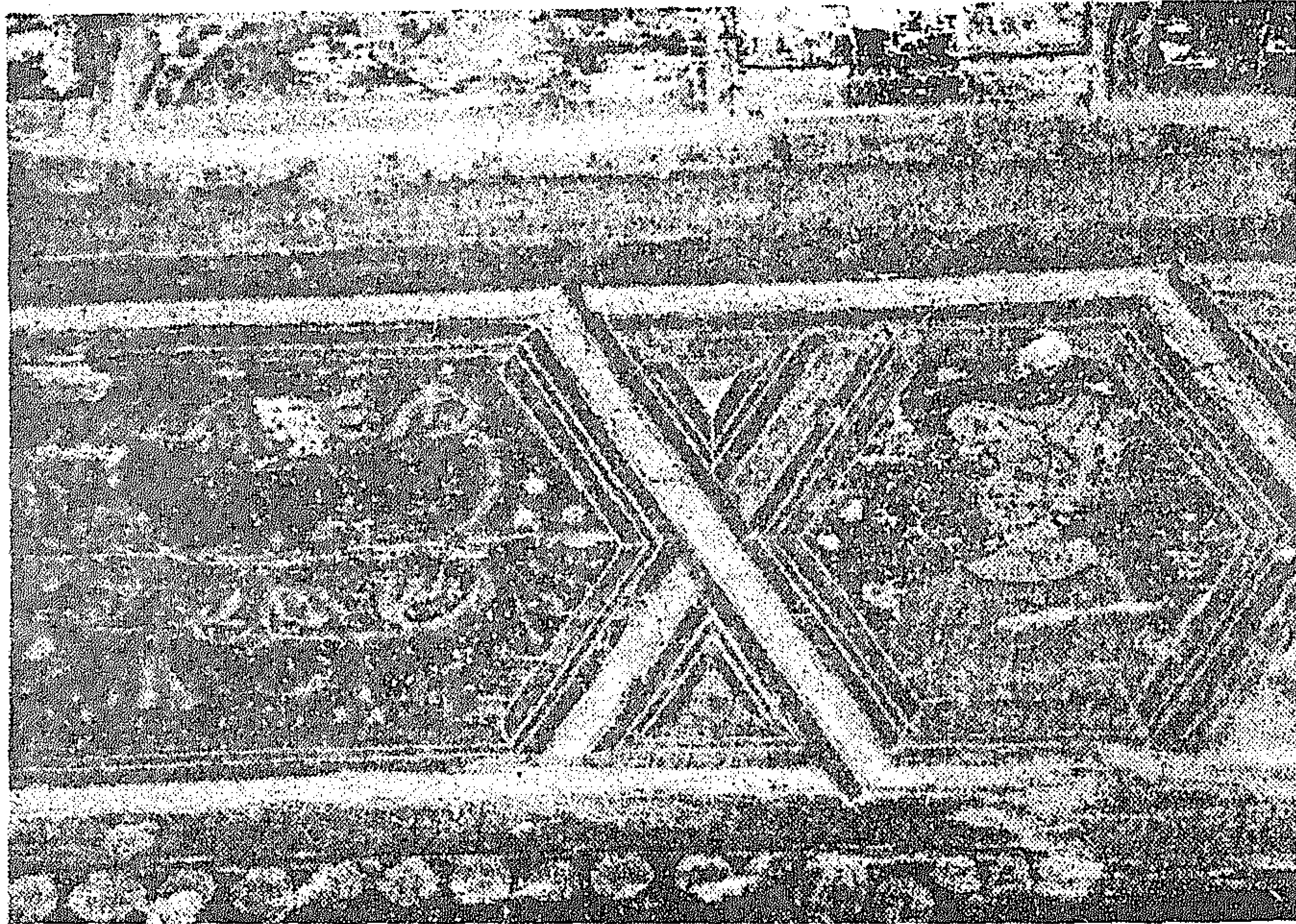
لوحة 139 : b,a البنية المثمنة وتفاصيل من مفتاح القبة – دار العبادة انبوثا (بالنسيا) c سقف مقصورة الكهنة . كنيسة كالثادا دي لوس مولينوس (بالنسيا) d مشربية نافذة لكنيسة لدير (تصوير المؤلف) .



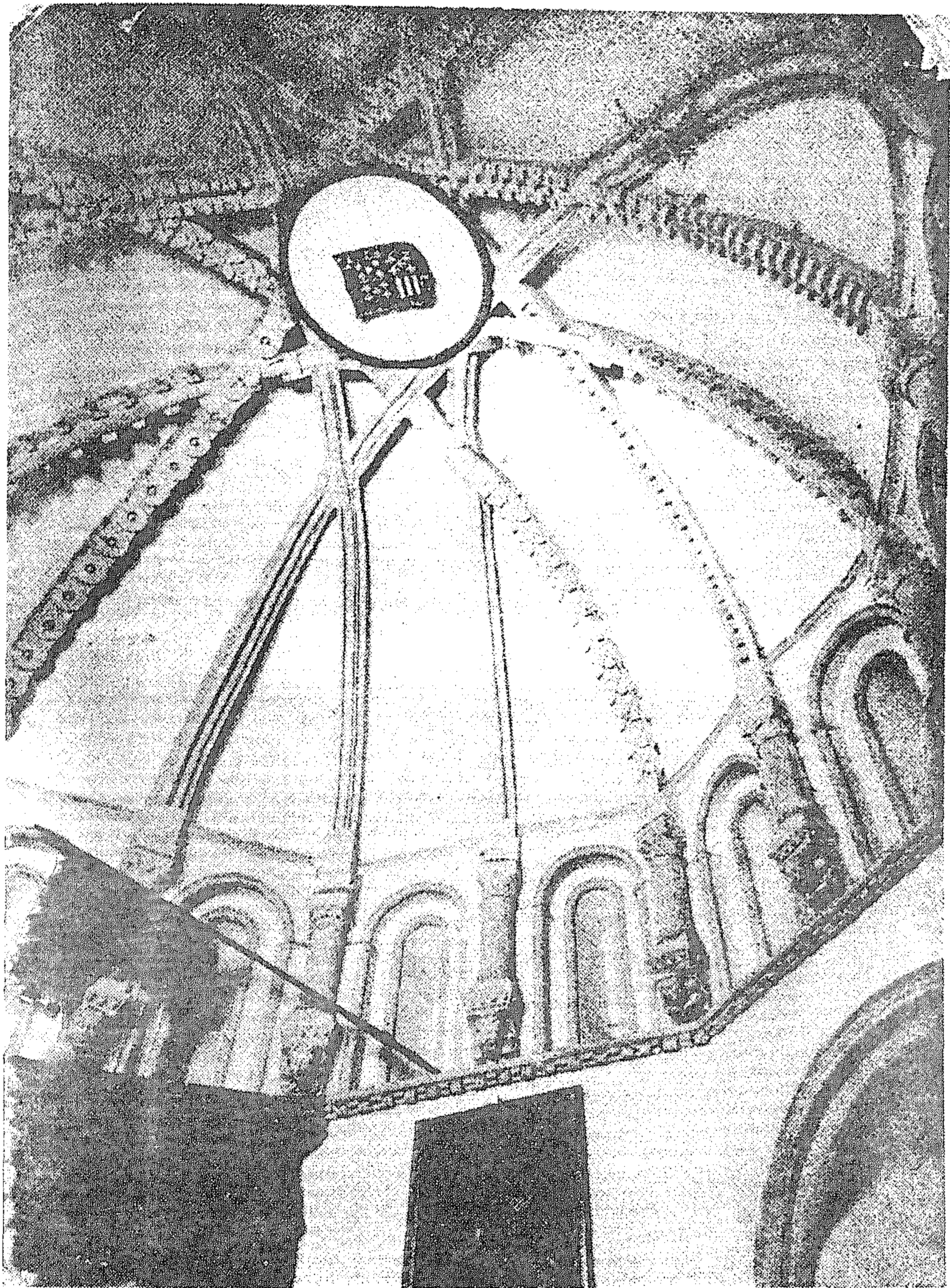


لوحة 140 : A سقف دار العبادة أنيوثا – بالنسيا b سقف مقصورة الكهنة . دار العبادة بوادا (بالنسيا) (تصوير المؤلف) .

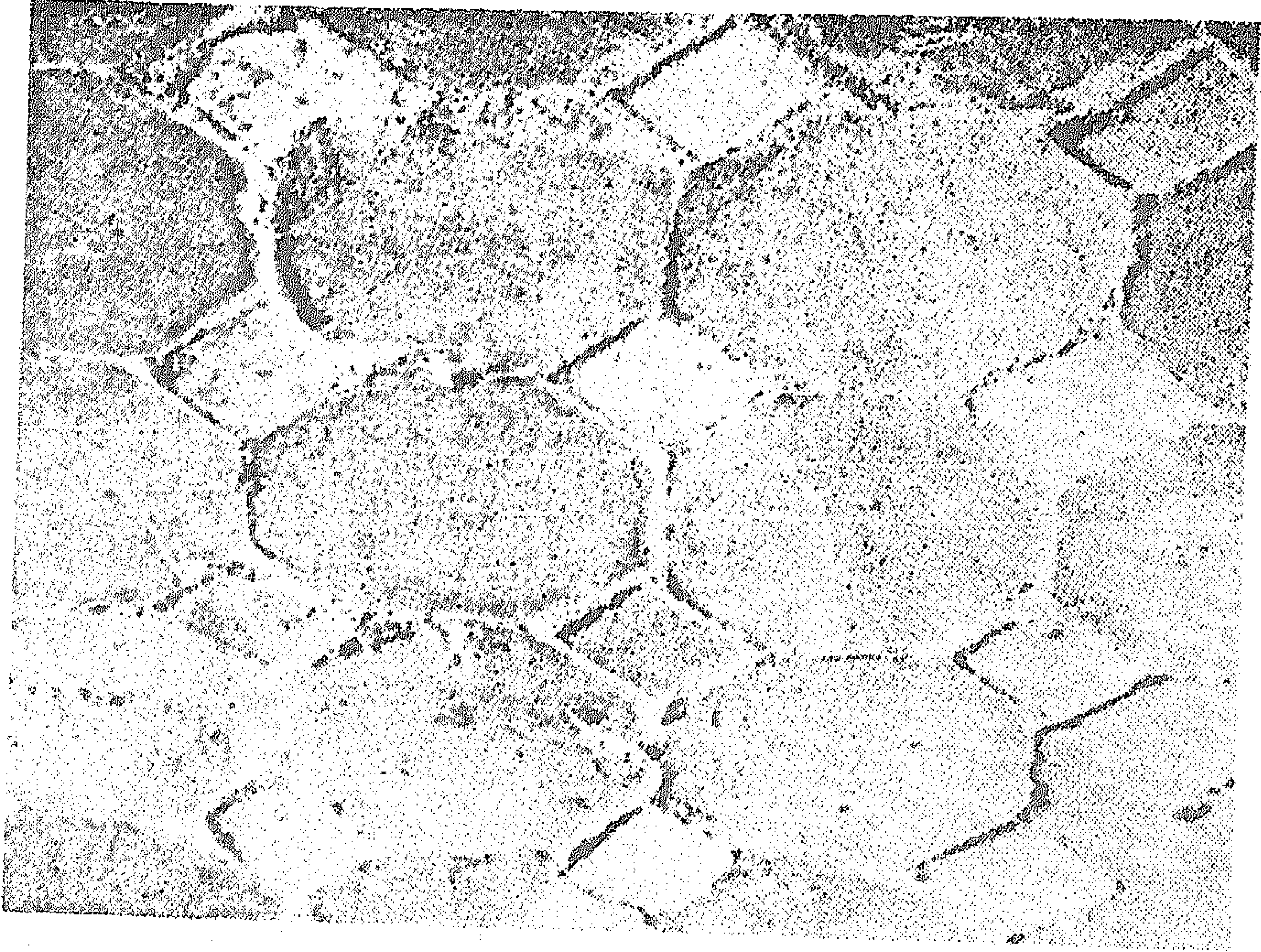


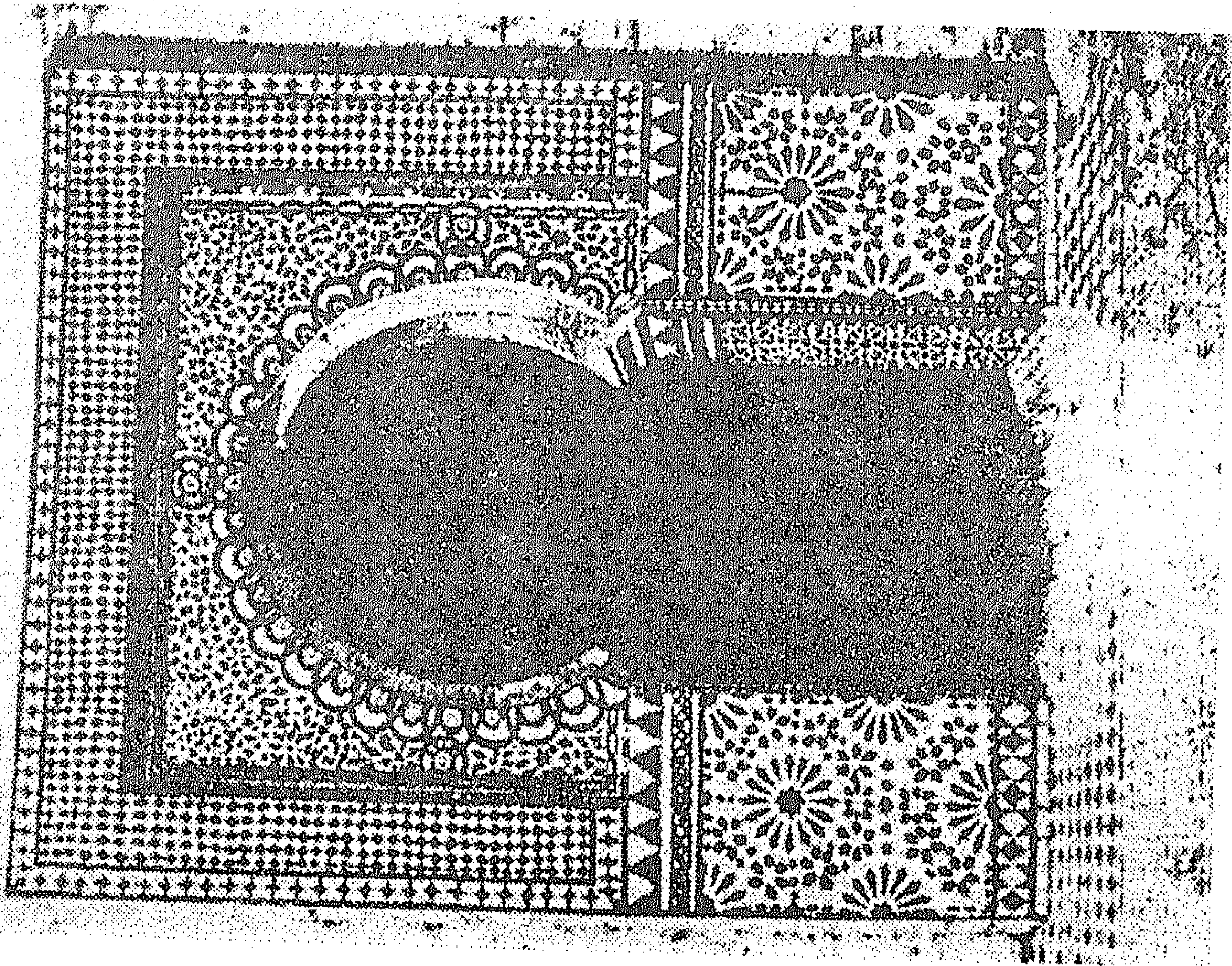


لوحة 141 : a تفاصيل لبنية دار عبادة في كوينكادي كامبوس (بلد الوليد) ، يوجد في الوقت الحالي في المتحف الdiocesano في بالنسيا . b تفاصيل للكورس المدجن في سانتا ماريا بلدة بثريل دي كامبوس (تصوير المؤلف) .

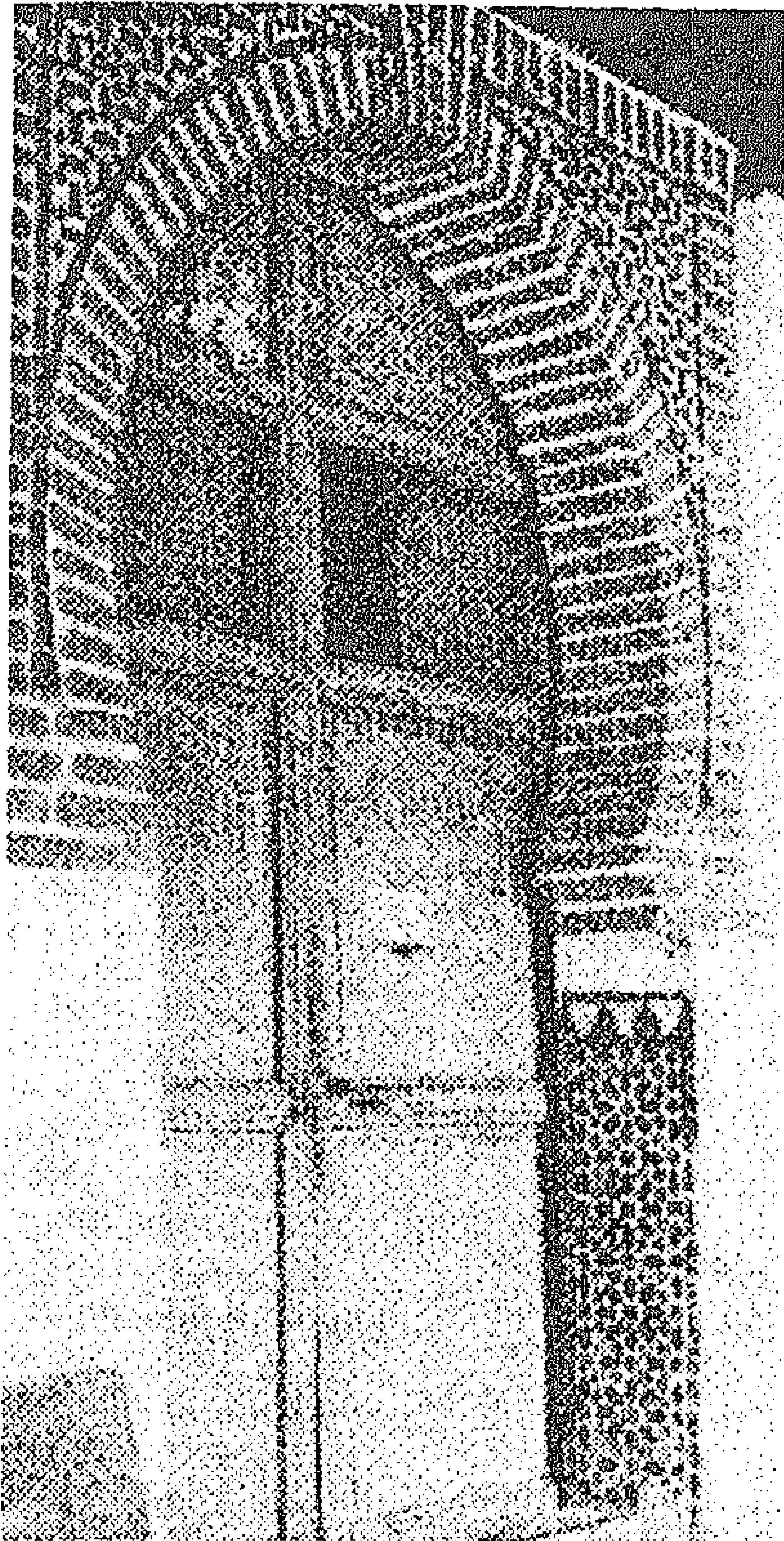
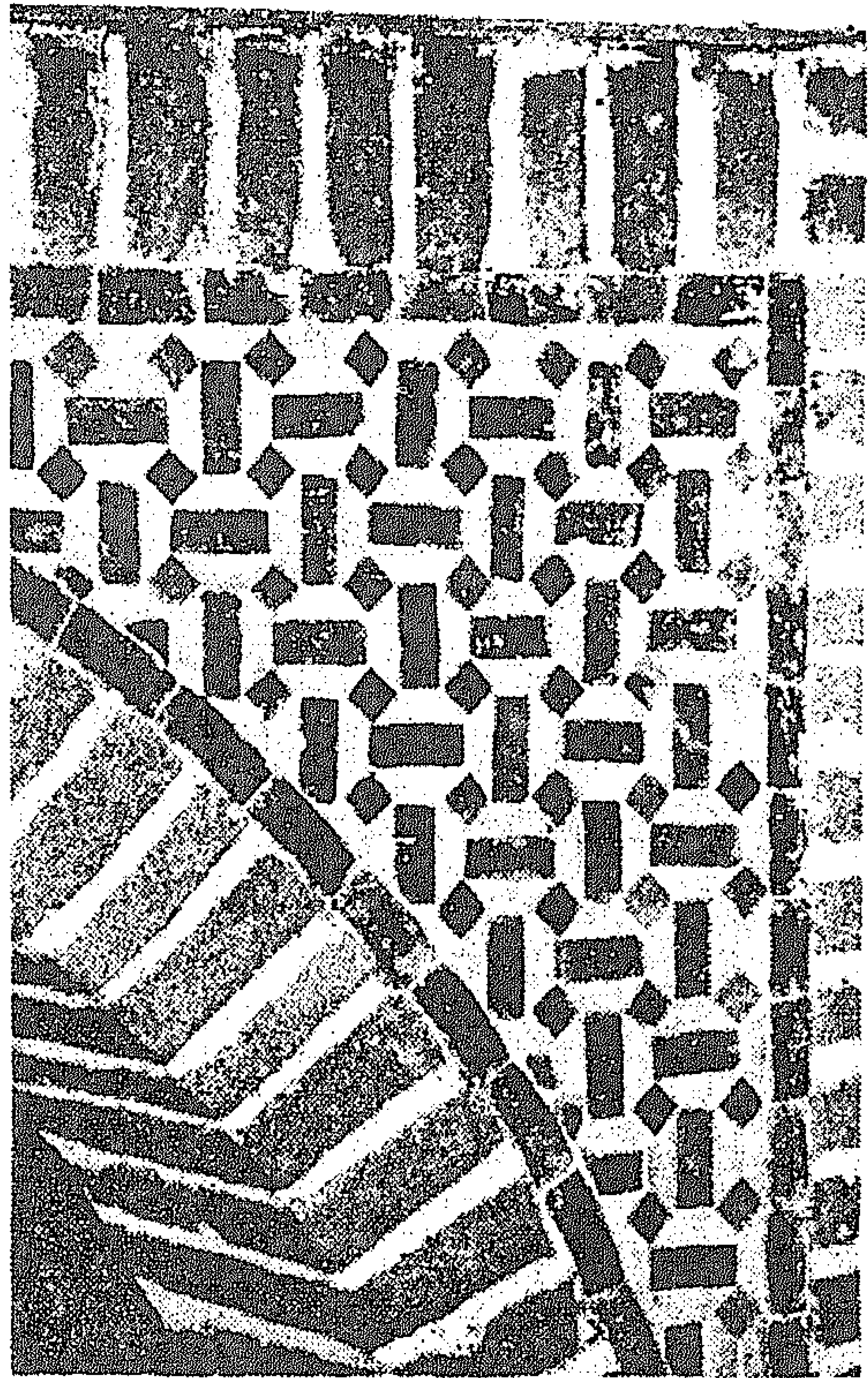
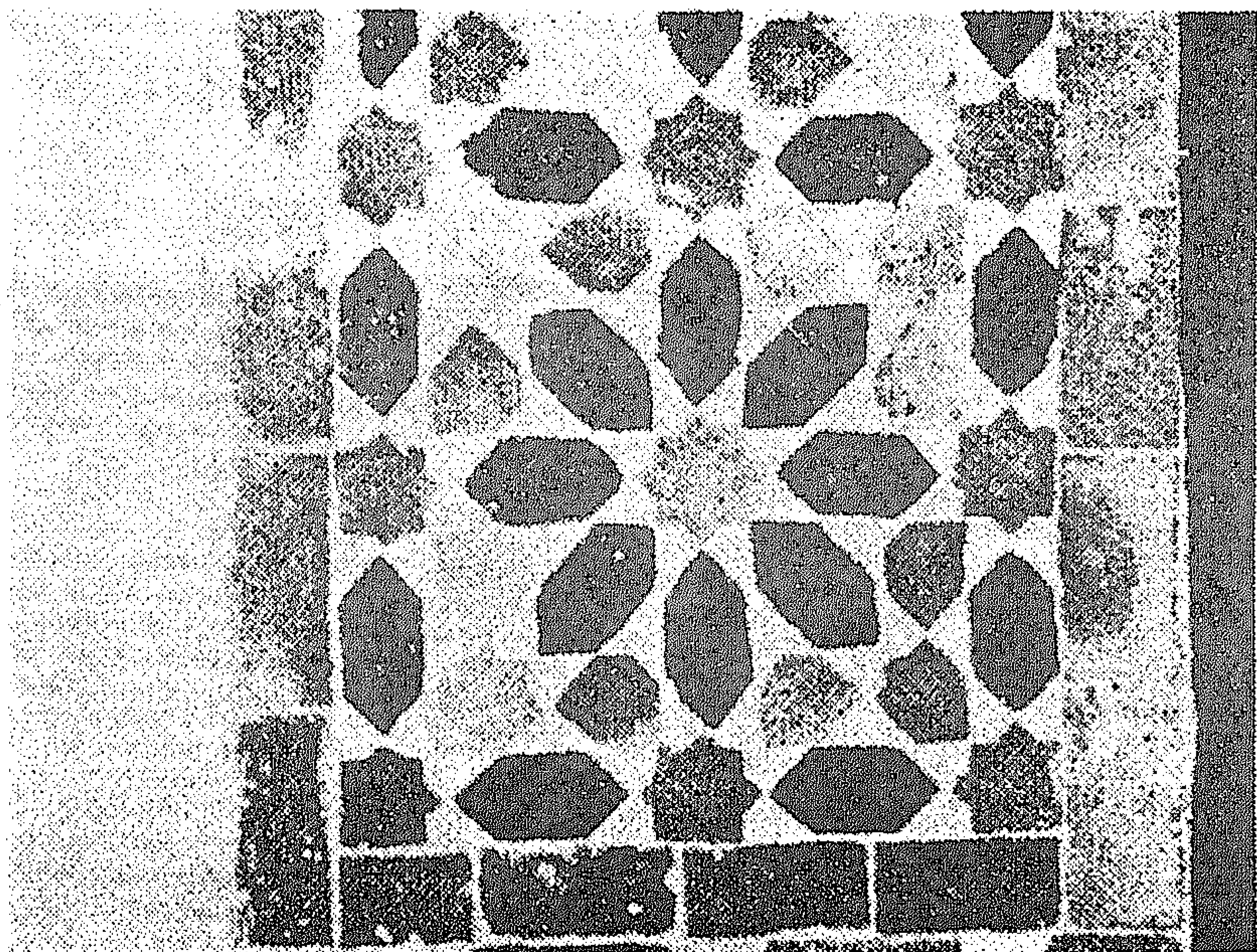


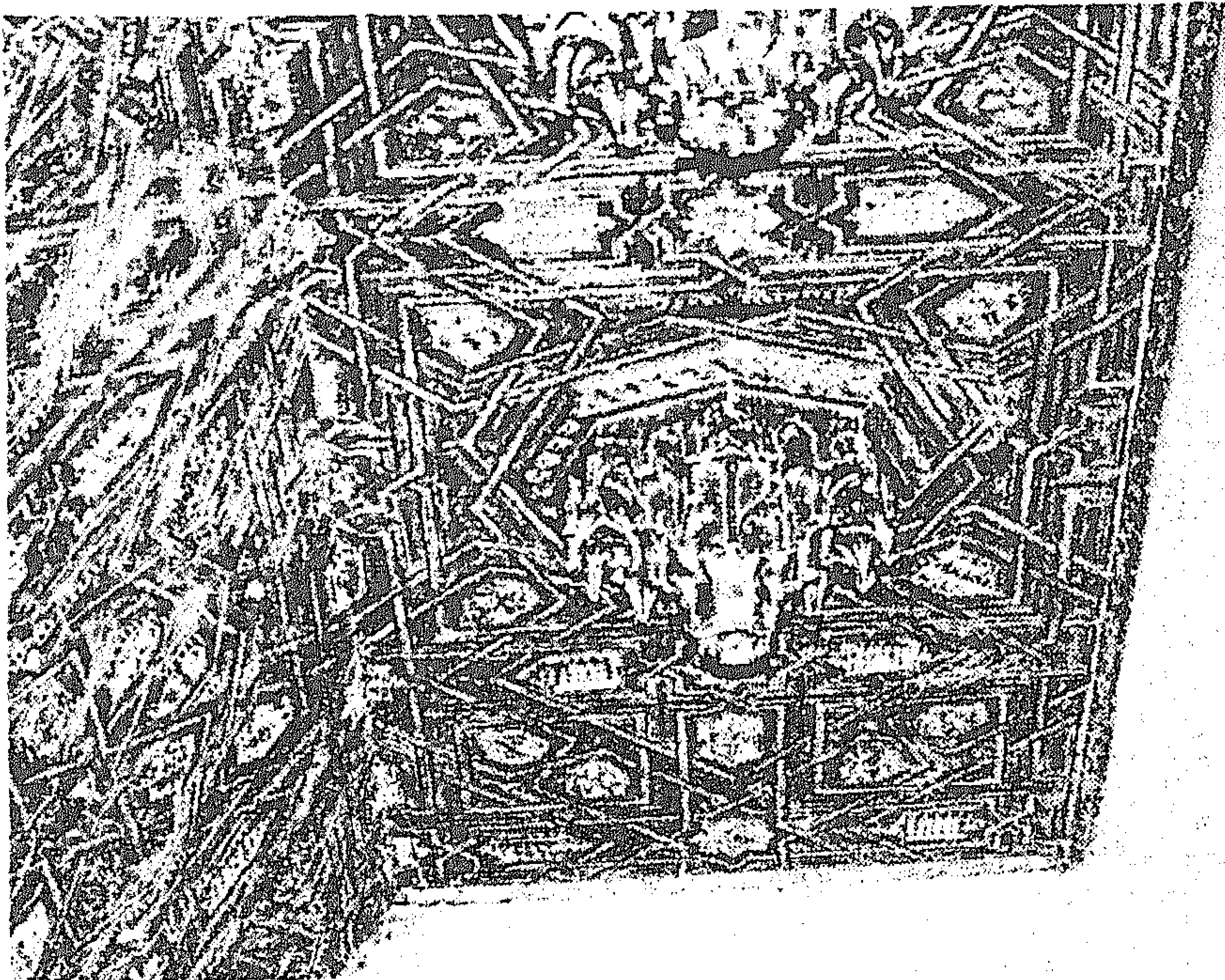
لوحة 142 : سلمنقة : الكاتدرائية القديمة قبة مصلى طلبيرة .

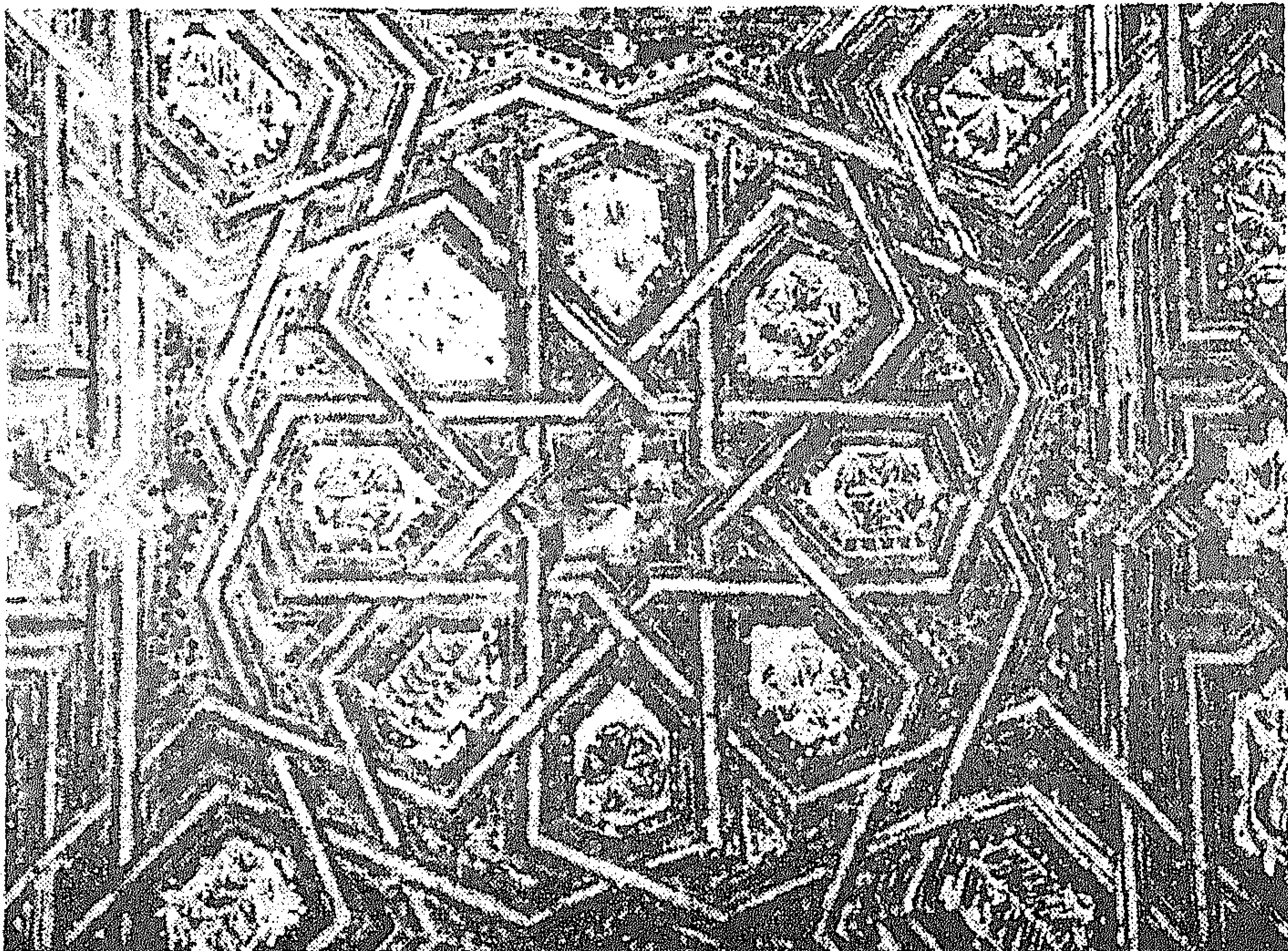




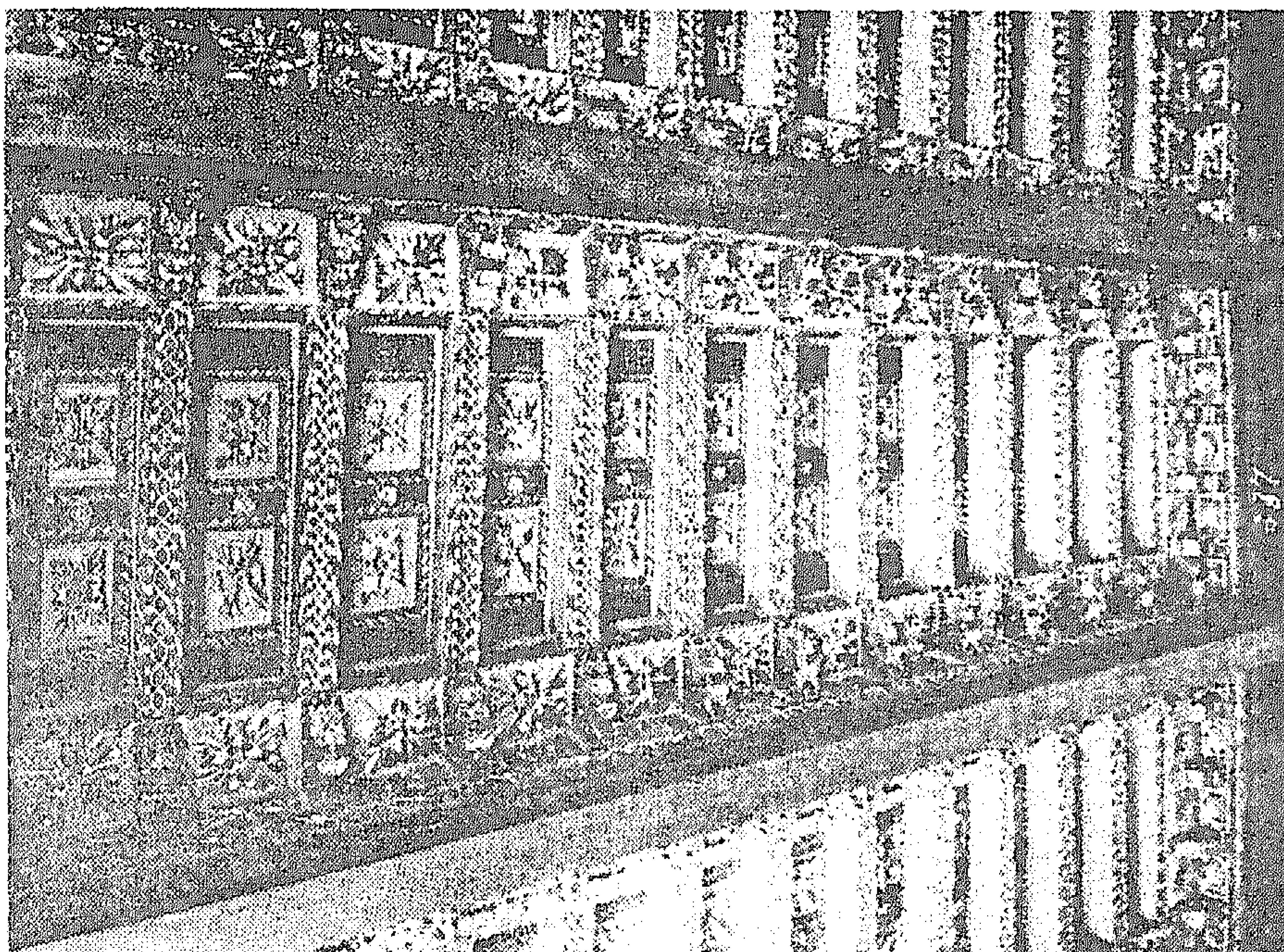
لوحة 143: سلمنقة : دير لاس دوينياس (a) واجهة مدجنة مكسوة بالسيراميك (b) أرضية .

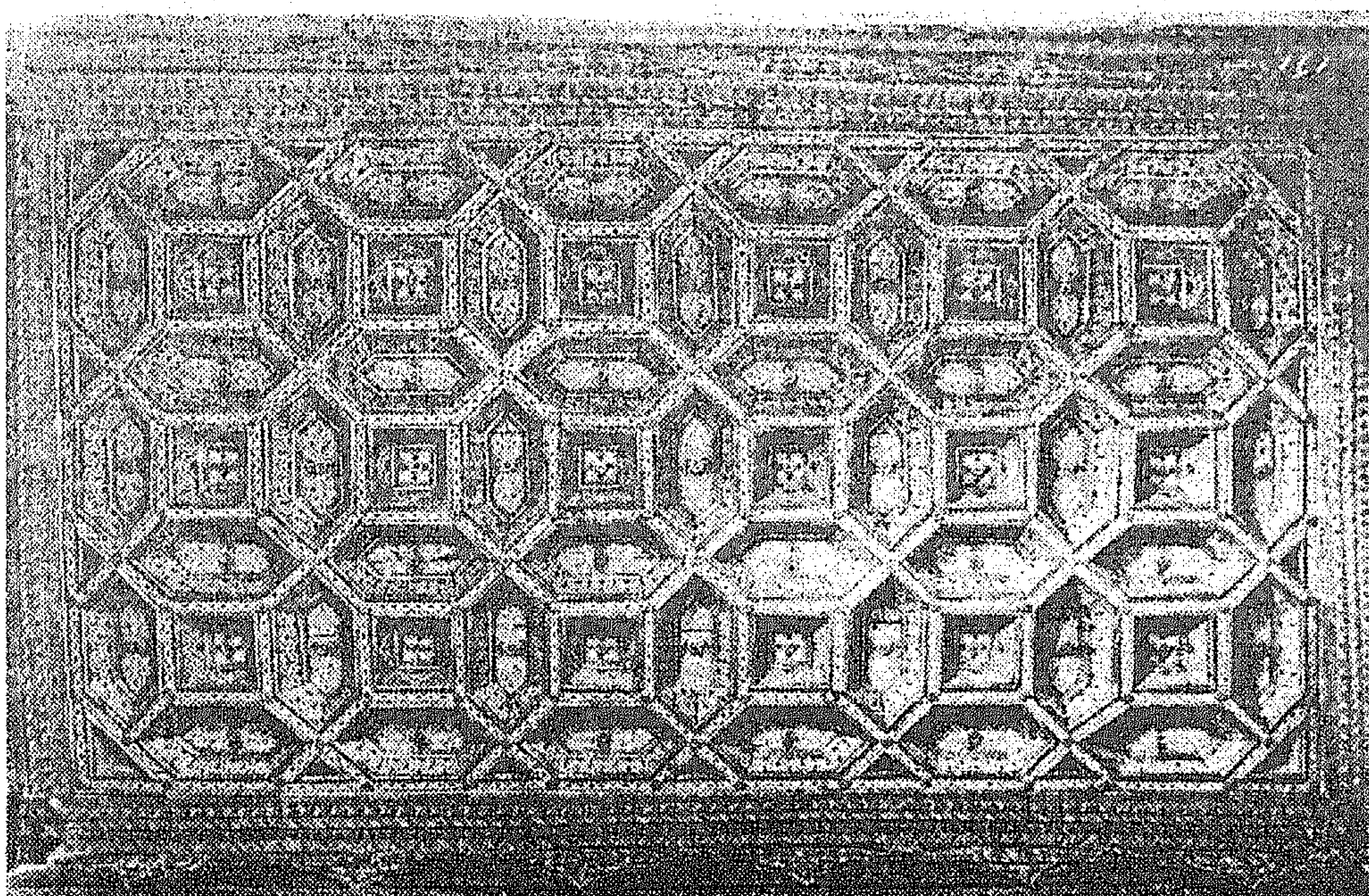



لوحة 144 : سلمنقة : دير لاس دوينياس زخرفة من السيراميك لعقد مدجن (تصوير المؤلف) .



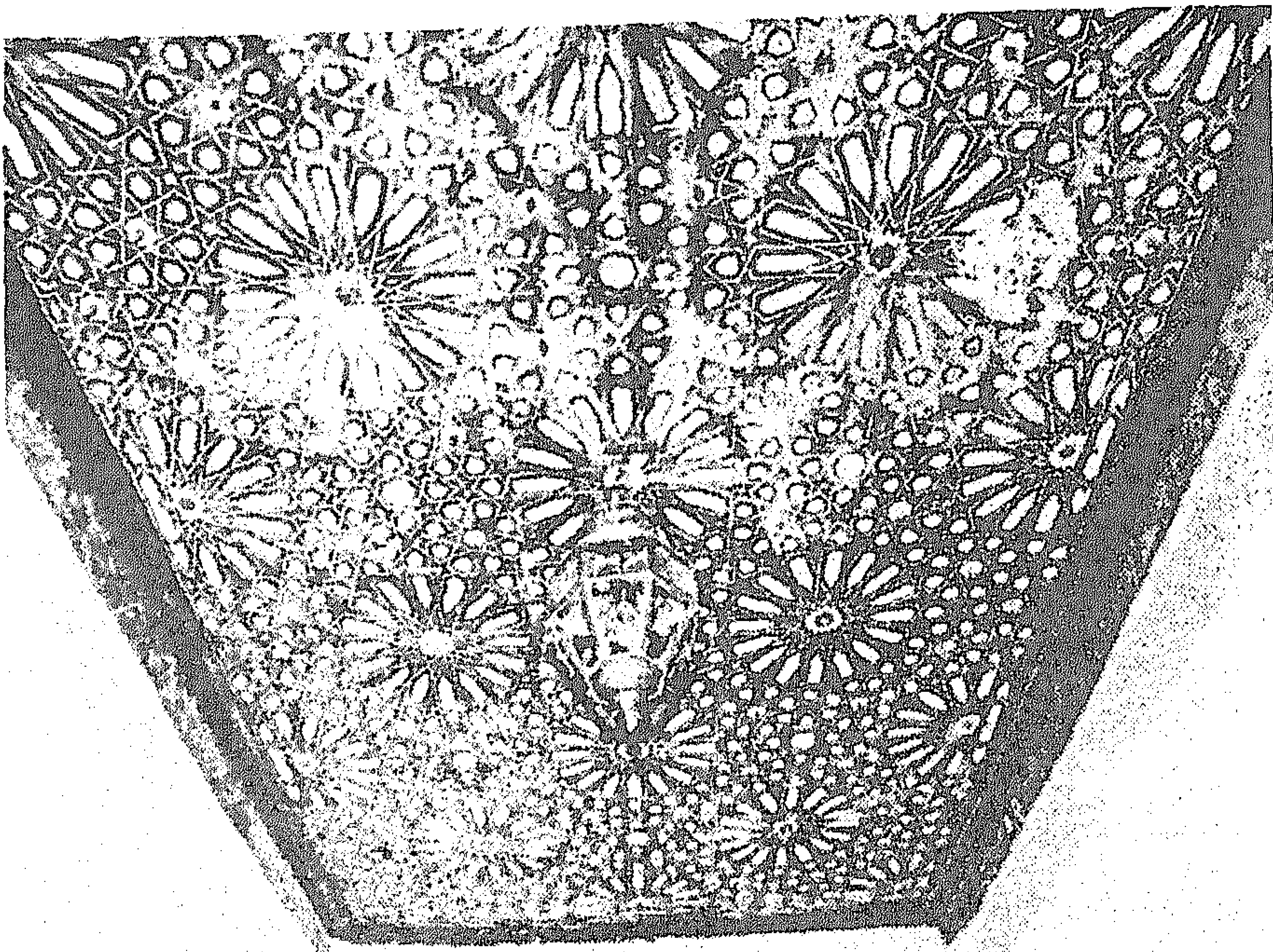


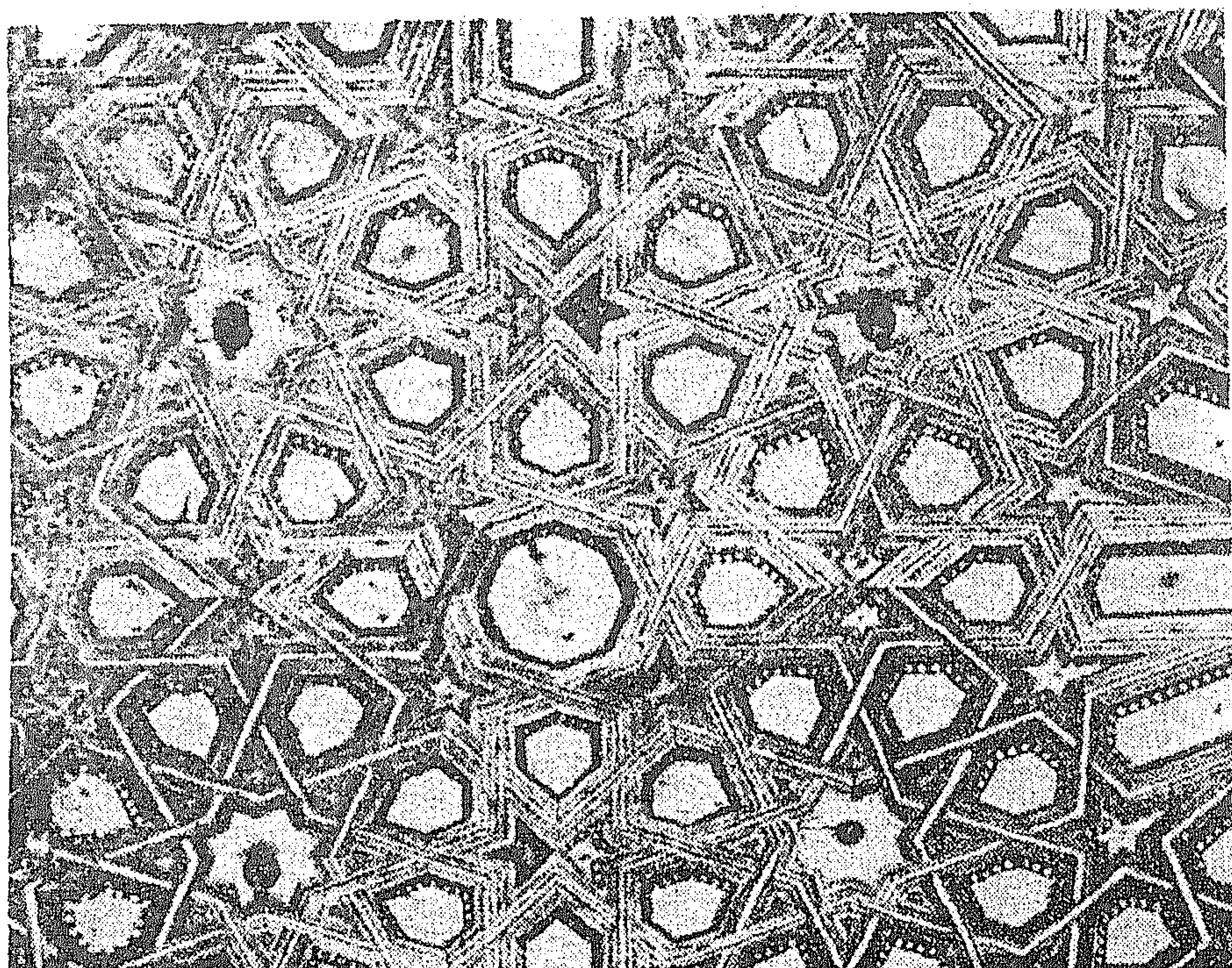
لوحة 145: سلمنقة : الكاتدرائية القديمة تفاصيل الأرغن Organo المدجن في مصلى لاس أناياس (تصوير المؤلف) .



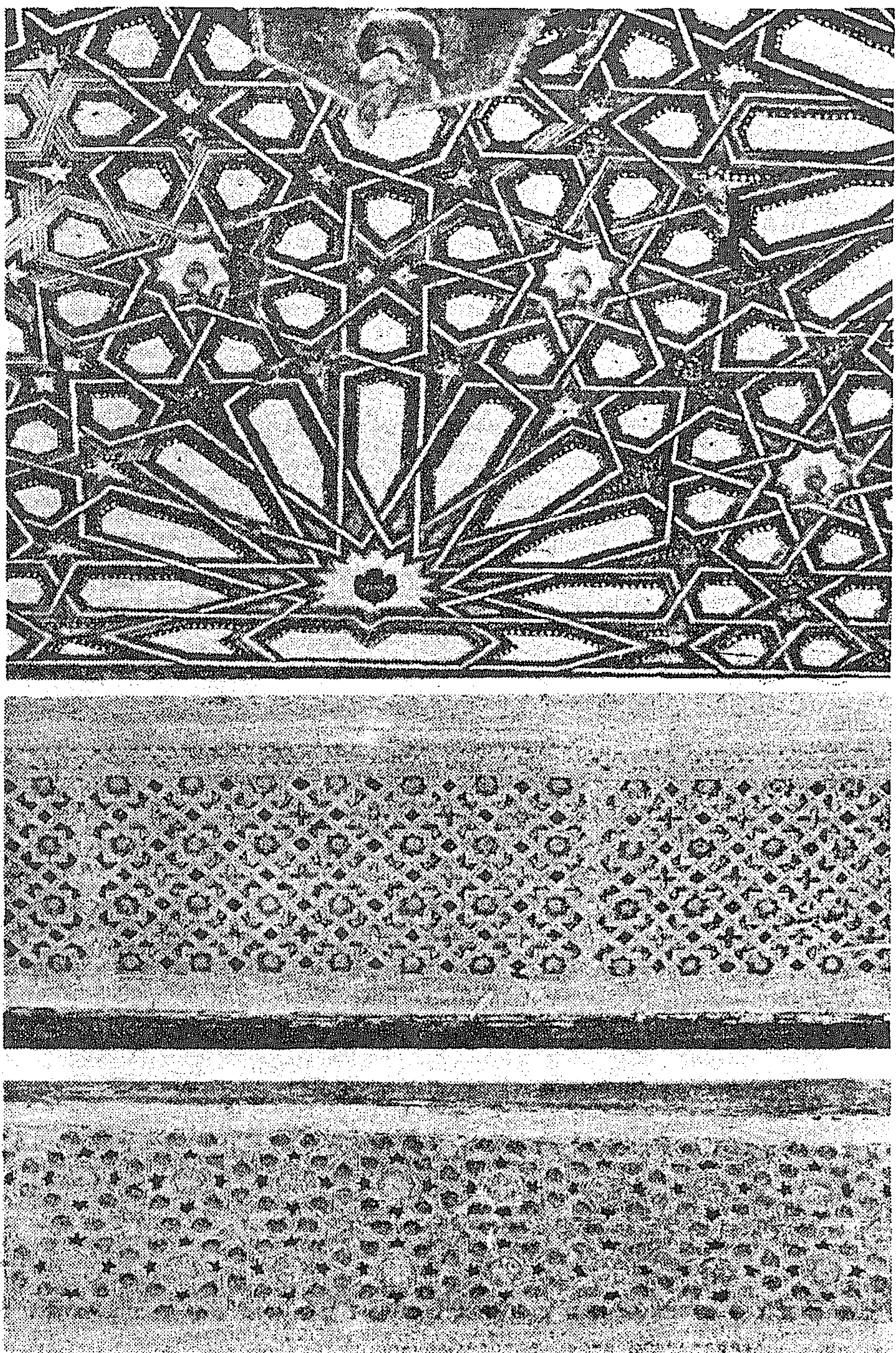


لوحة 146 : سلمنقة كاسا دي لاس كونشاس - أسقف مسطحة .

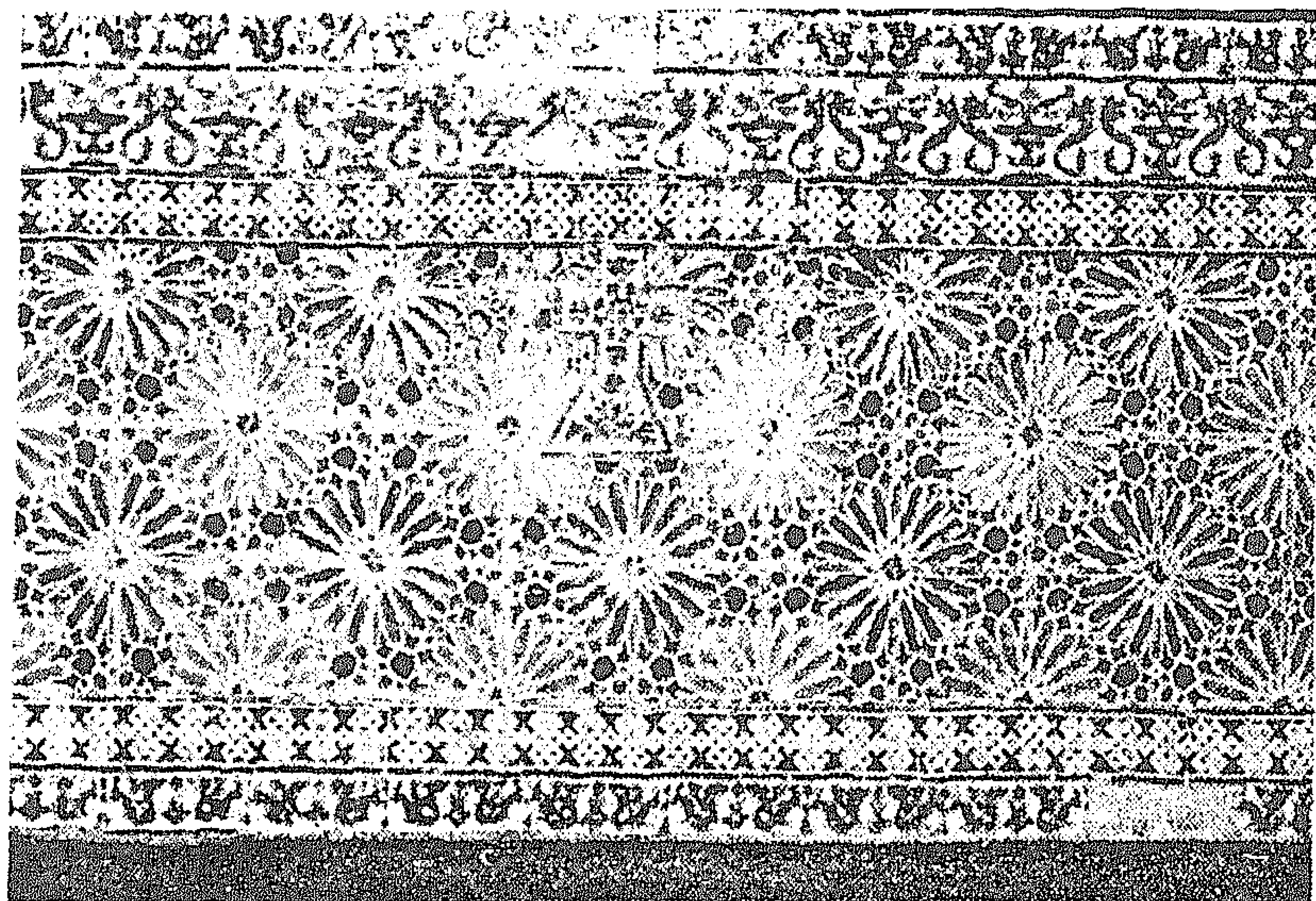


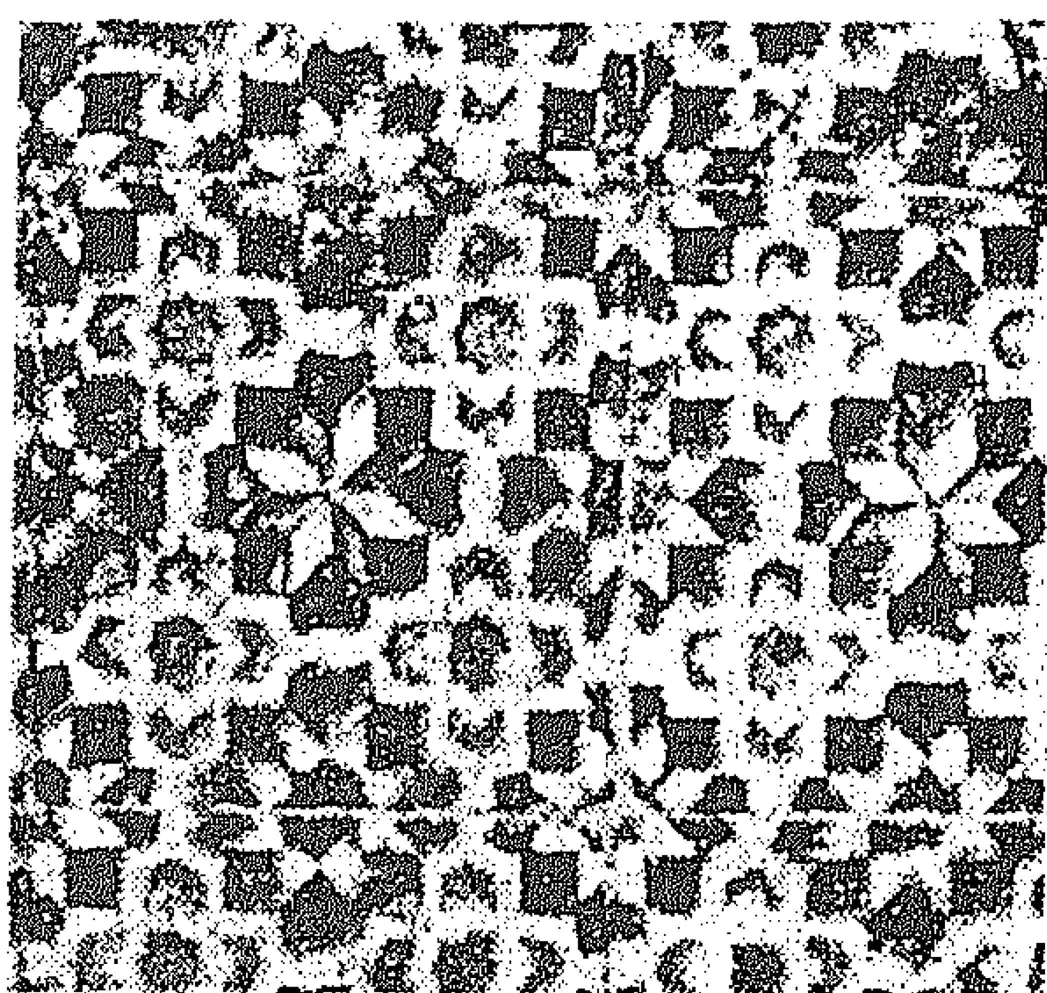


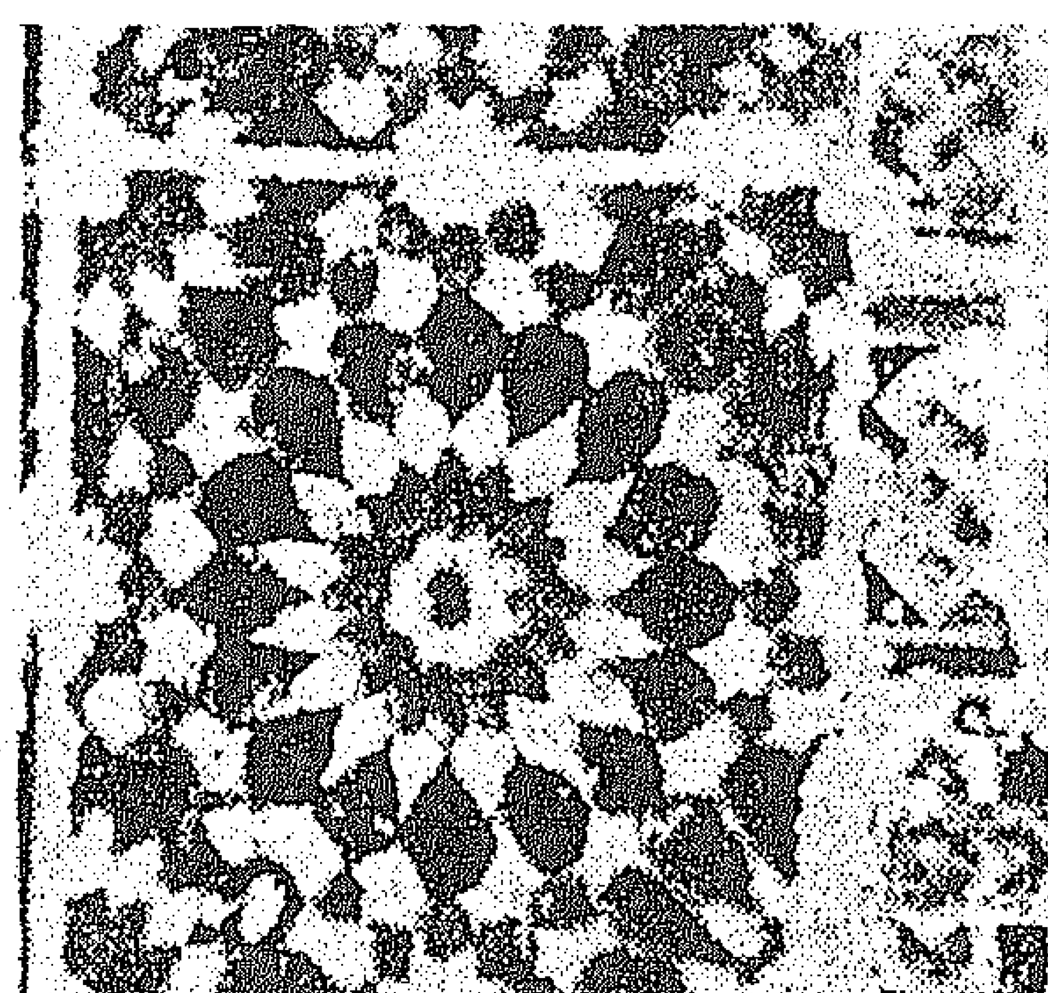
لوحة 147: سلمنقة : الجامعة - السقف وتفاصيل منه (تصوير المؤلف) .

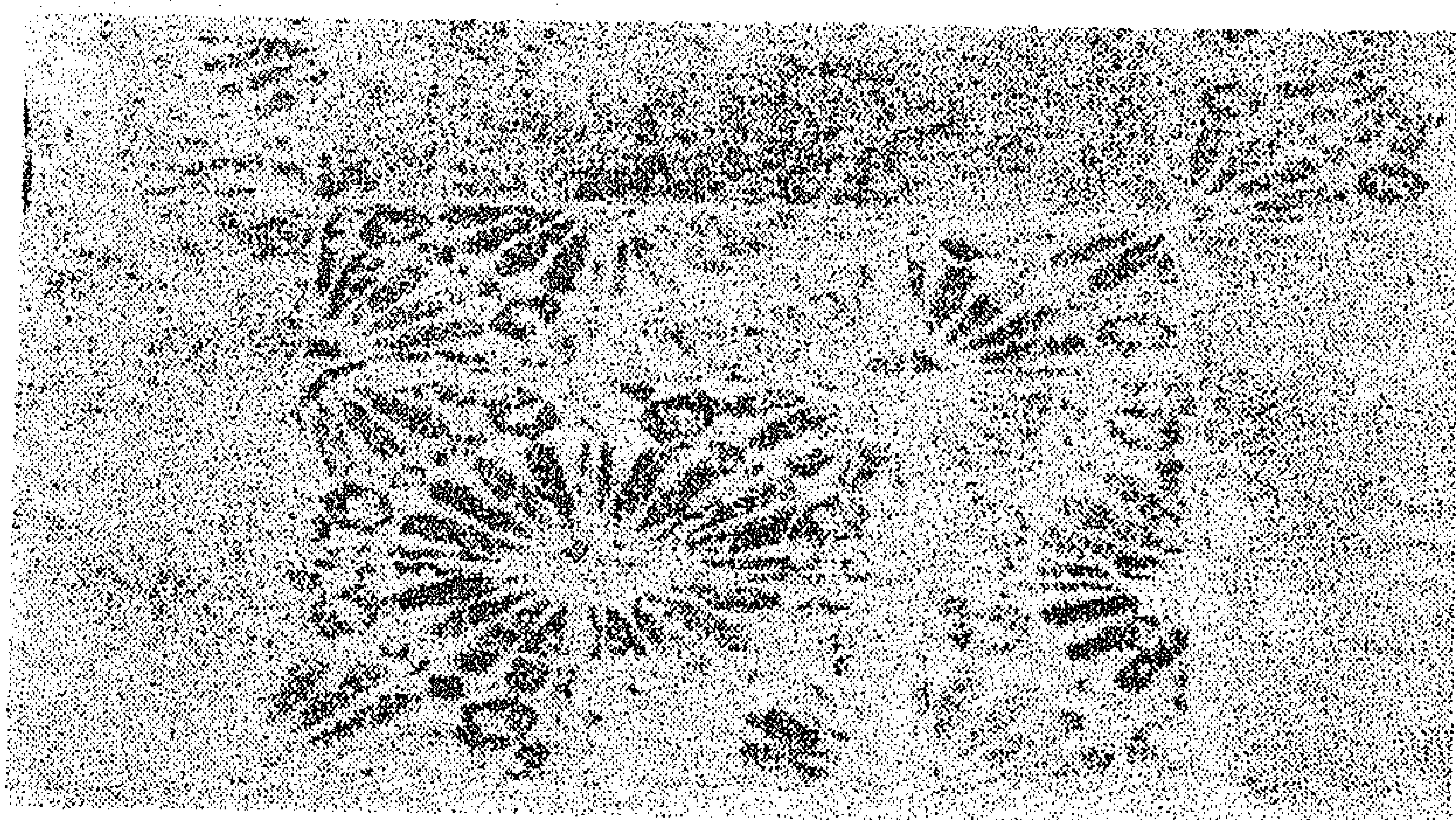


لوحة 148 : سلمنقة - الجامعة - السقف وتفاصيل منه وإفريز جصي في نفس المكان (تصوير المؤلف) .

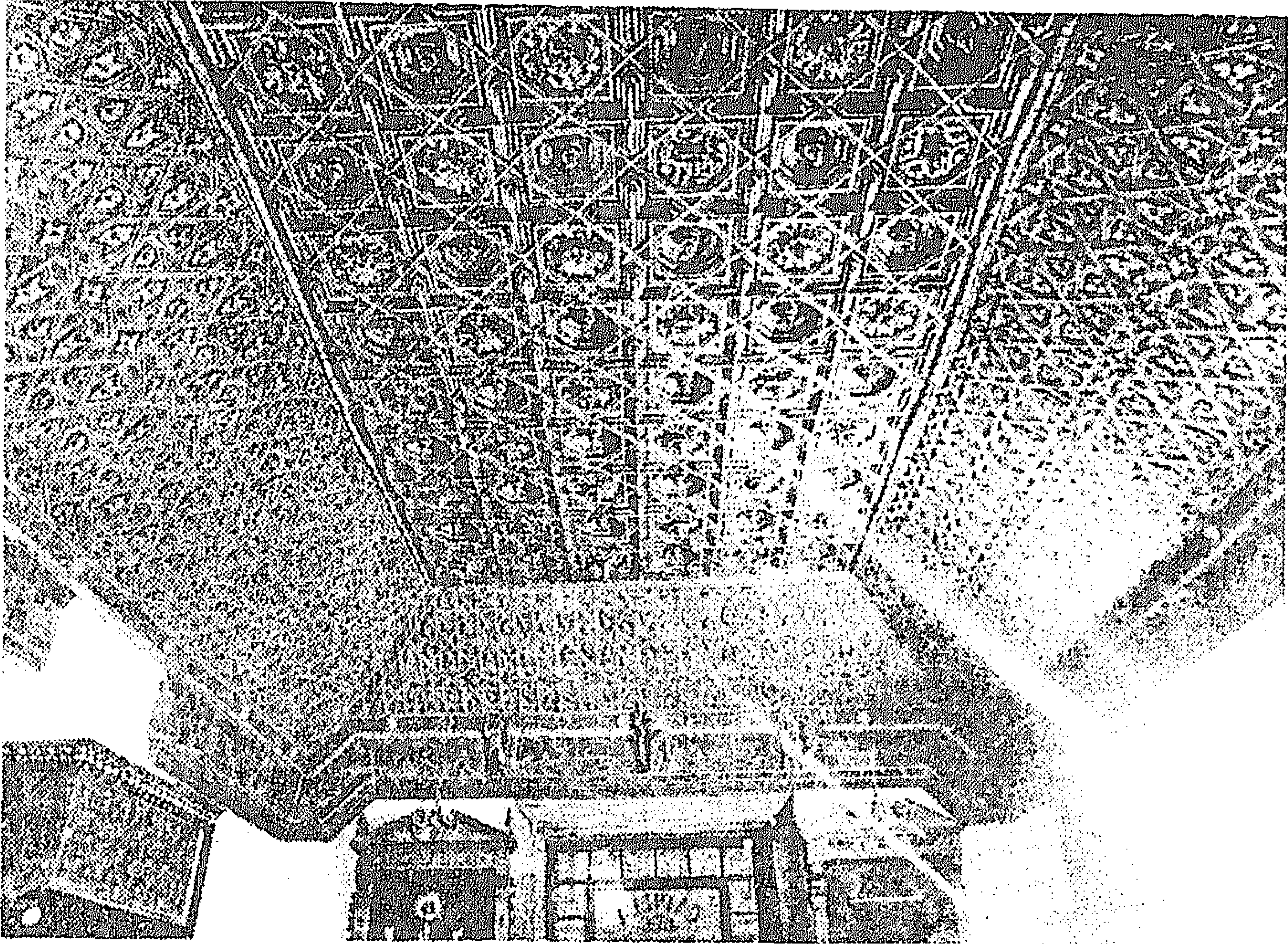


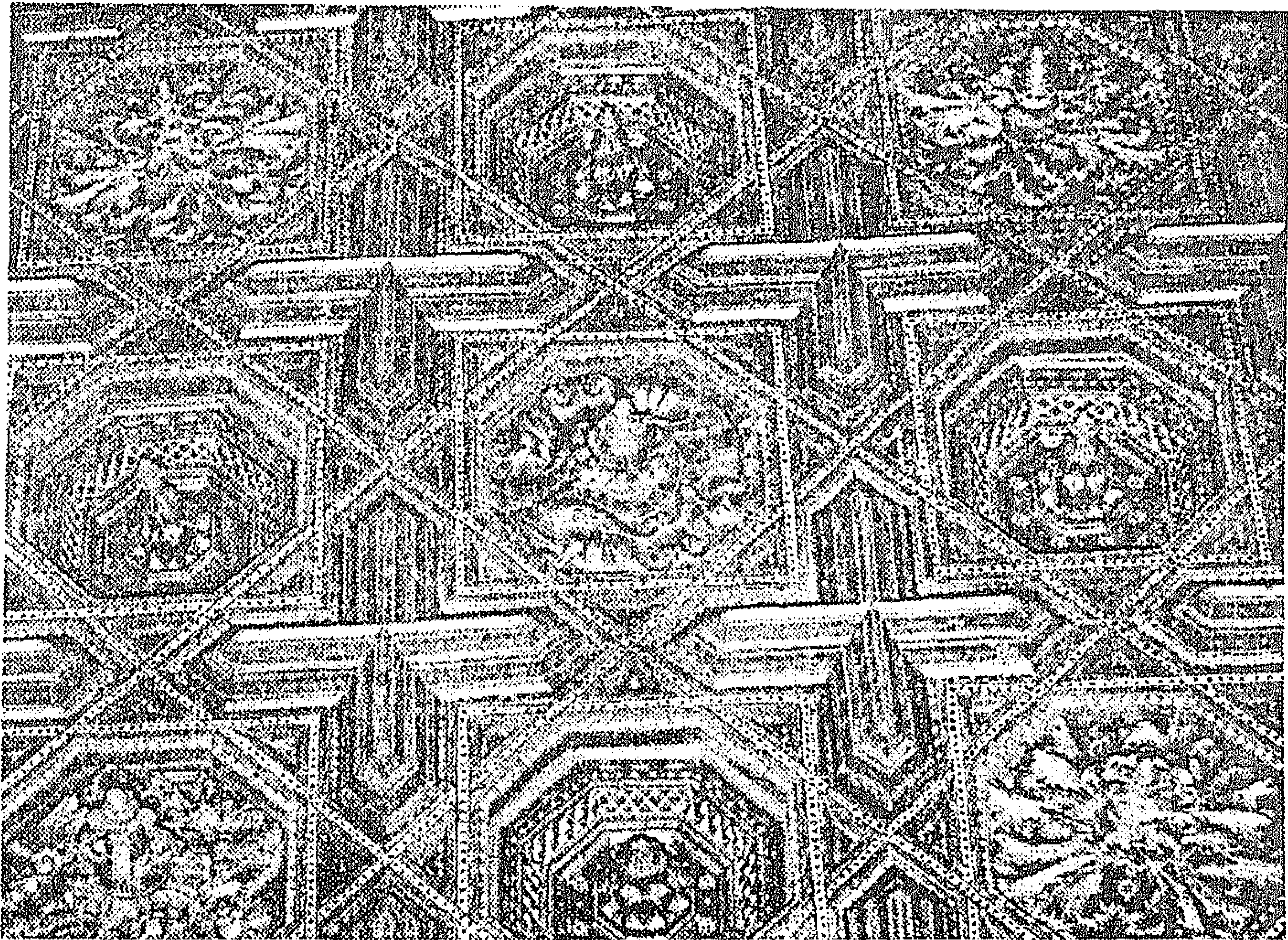




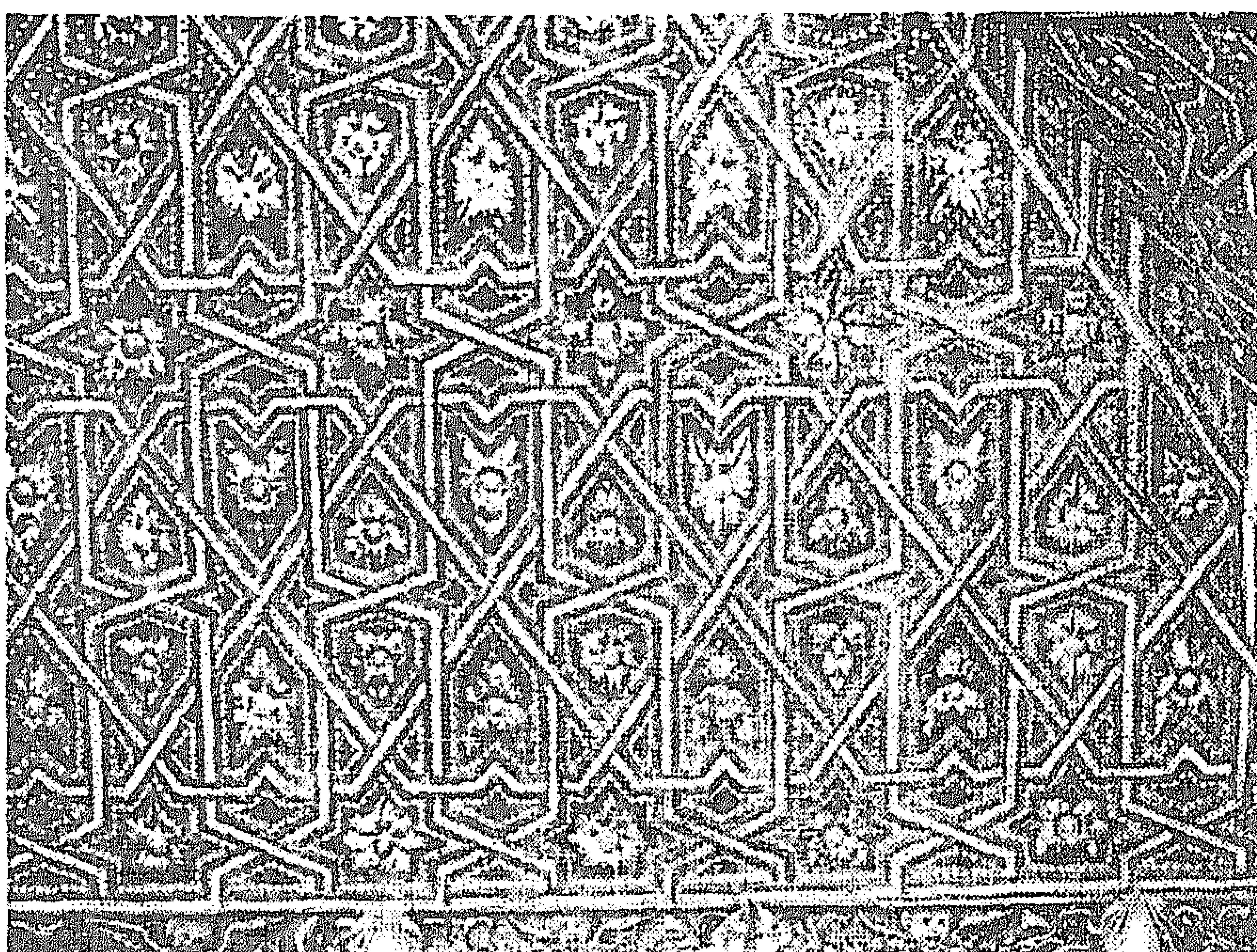


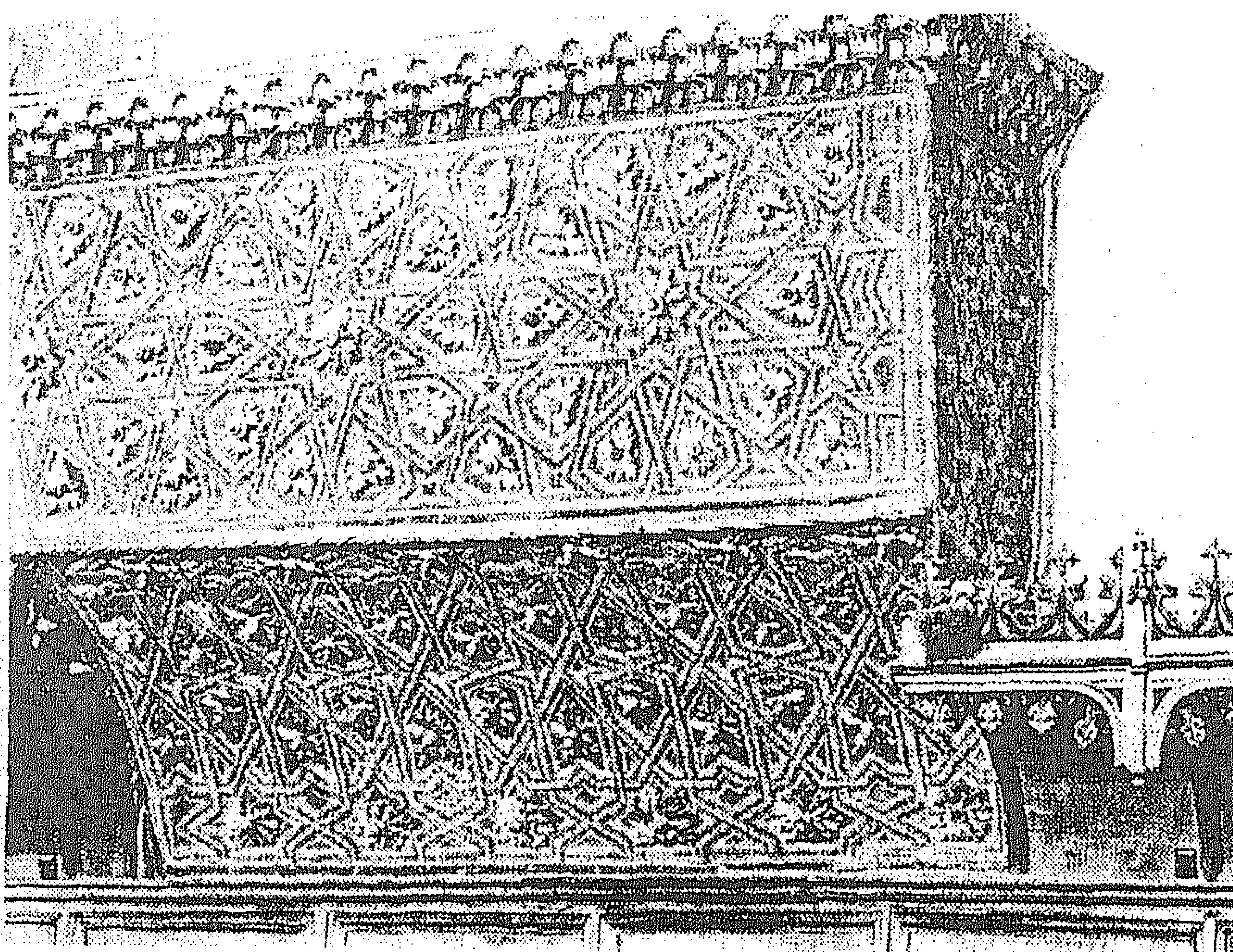
لوحة 149: سلمنقة الكتدرائية الجديدة زخرفة سيراميك للمصلى المذهب (a) واجهة المذبح (b) الأرضية – (تصوير المؤلف).



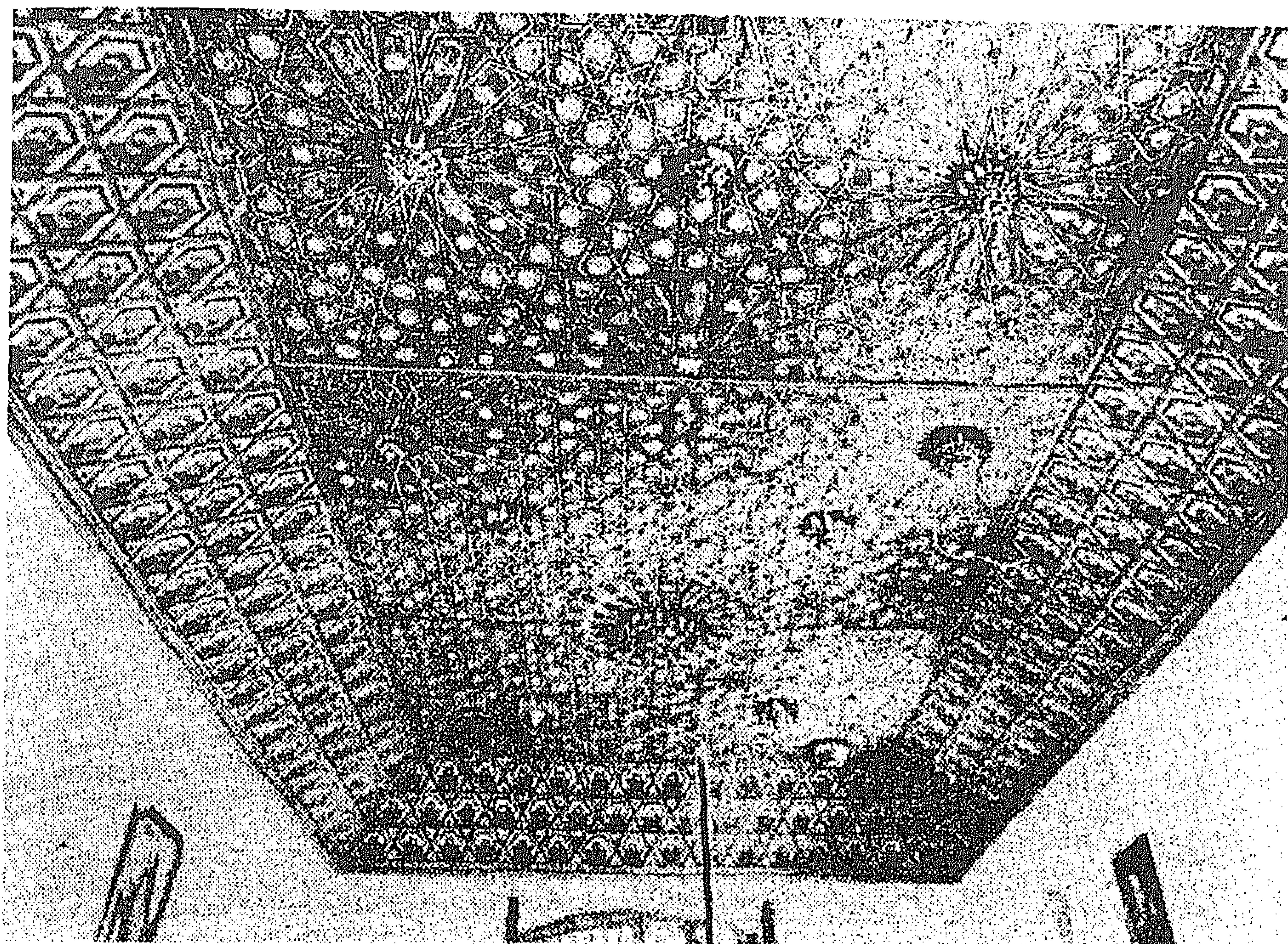


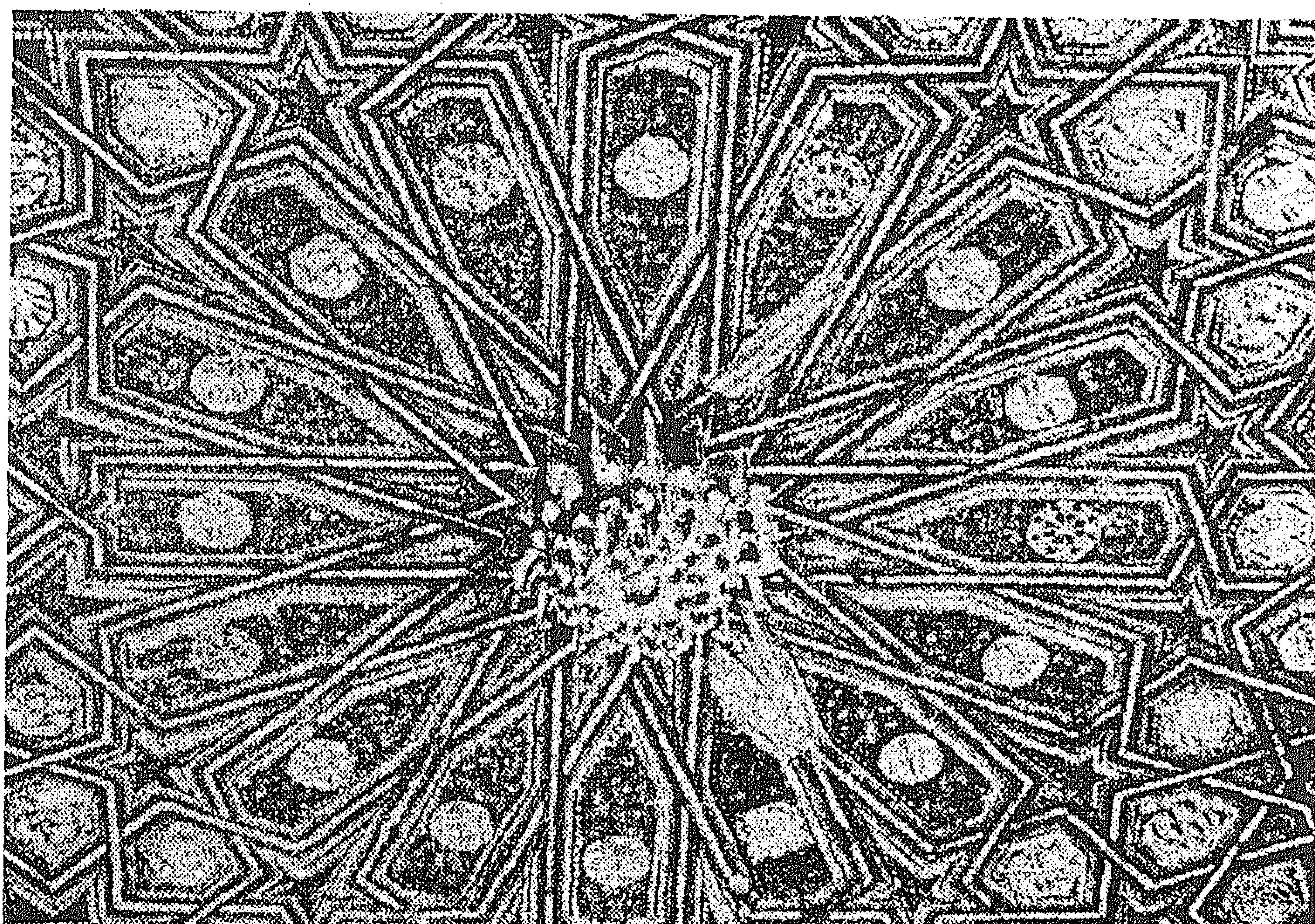
لوحة 150 : سلمنقة مصلى سانكتي اسبريتوس السقف الجمالوني وتفاصيل من المسند (تصوير المؤلف) .



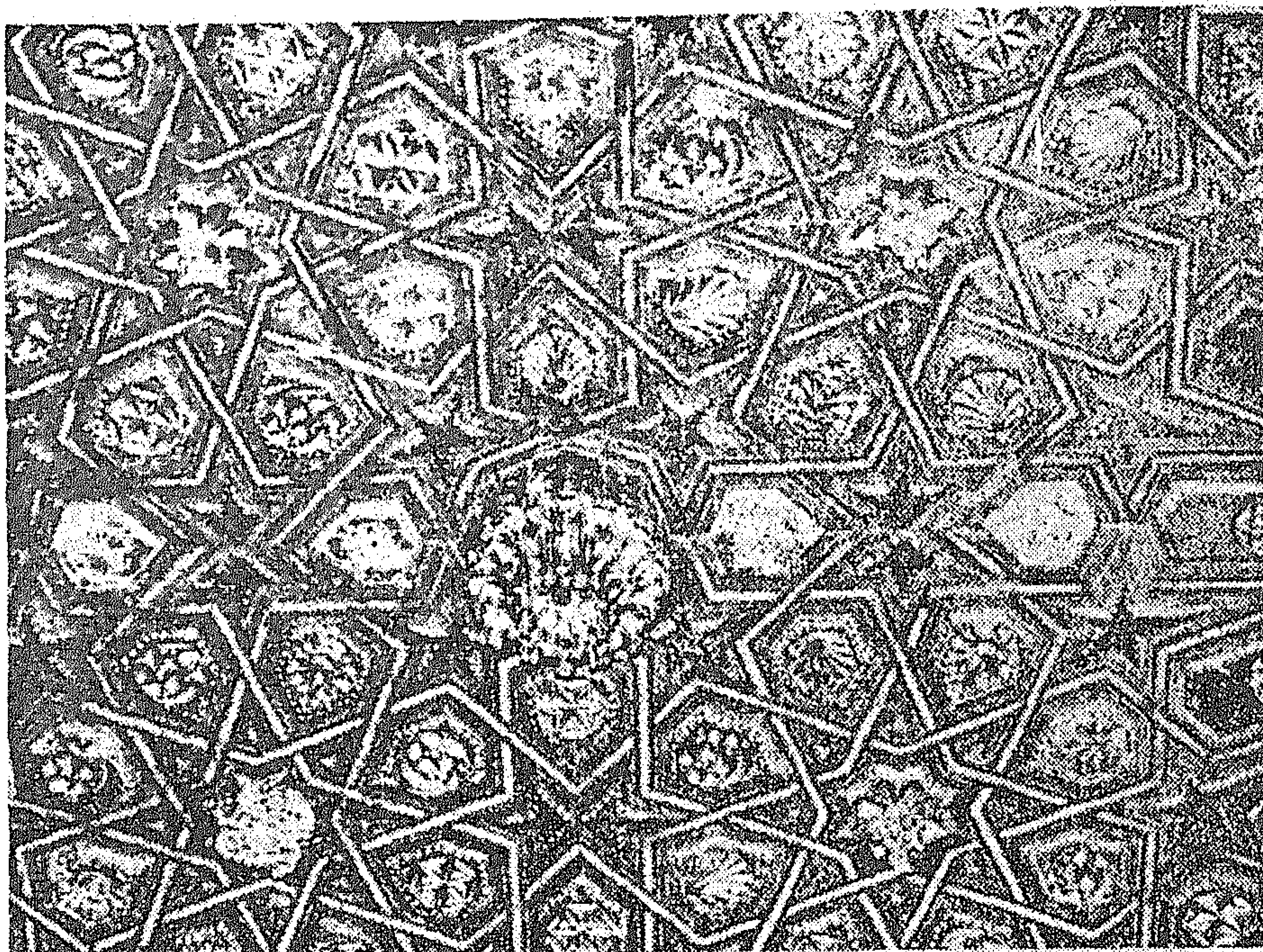


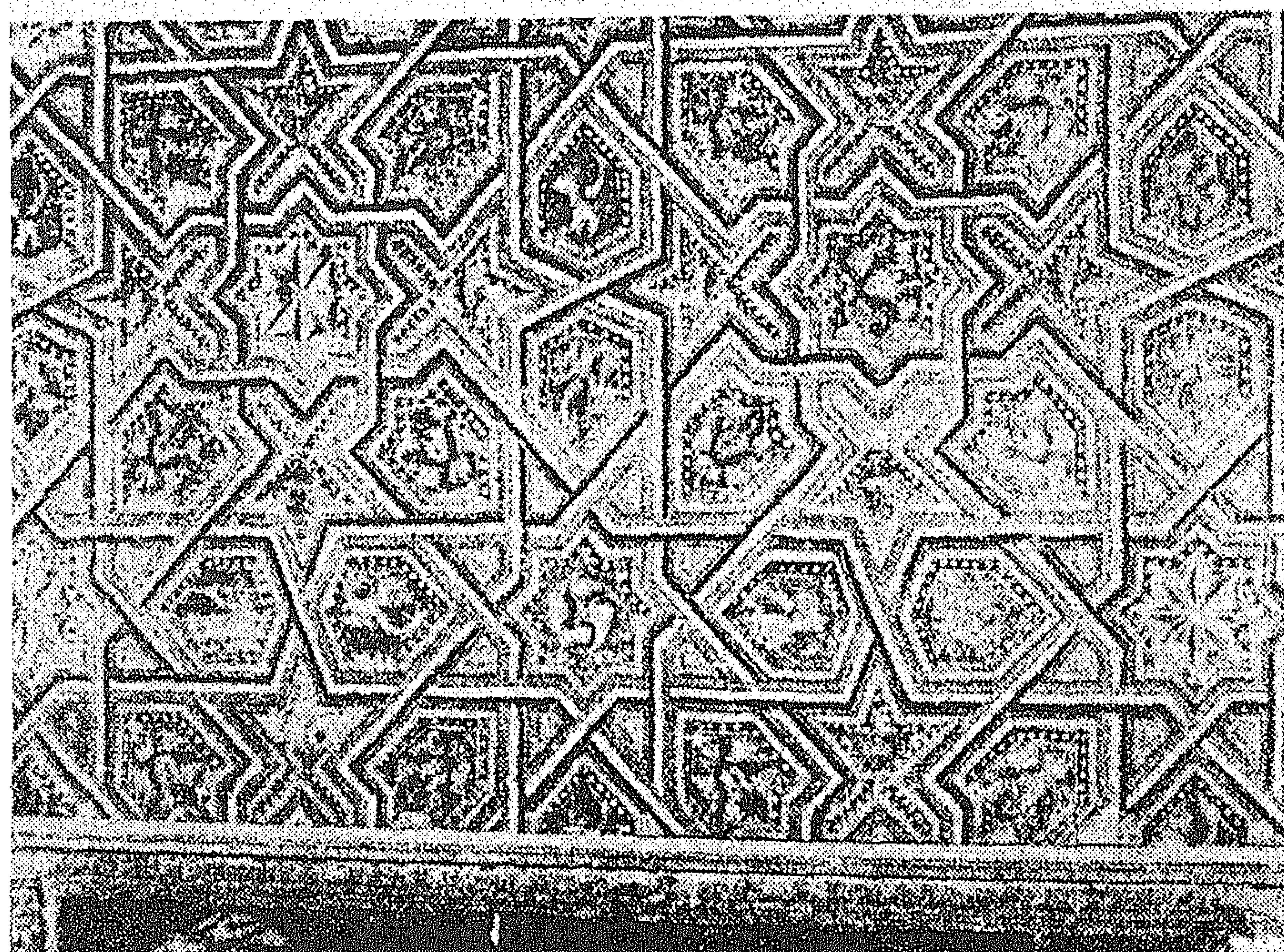
لوحة 151: سلمنقة مصلى سانكتي اسبريتوس (a) تفاصيل من السقف (b) المنبر المدجن في نفس المصلى (تصوير المؤلف).



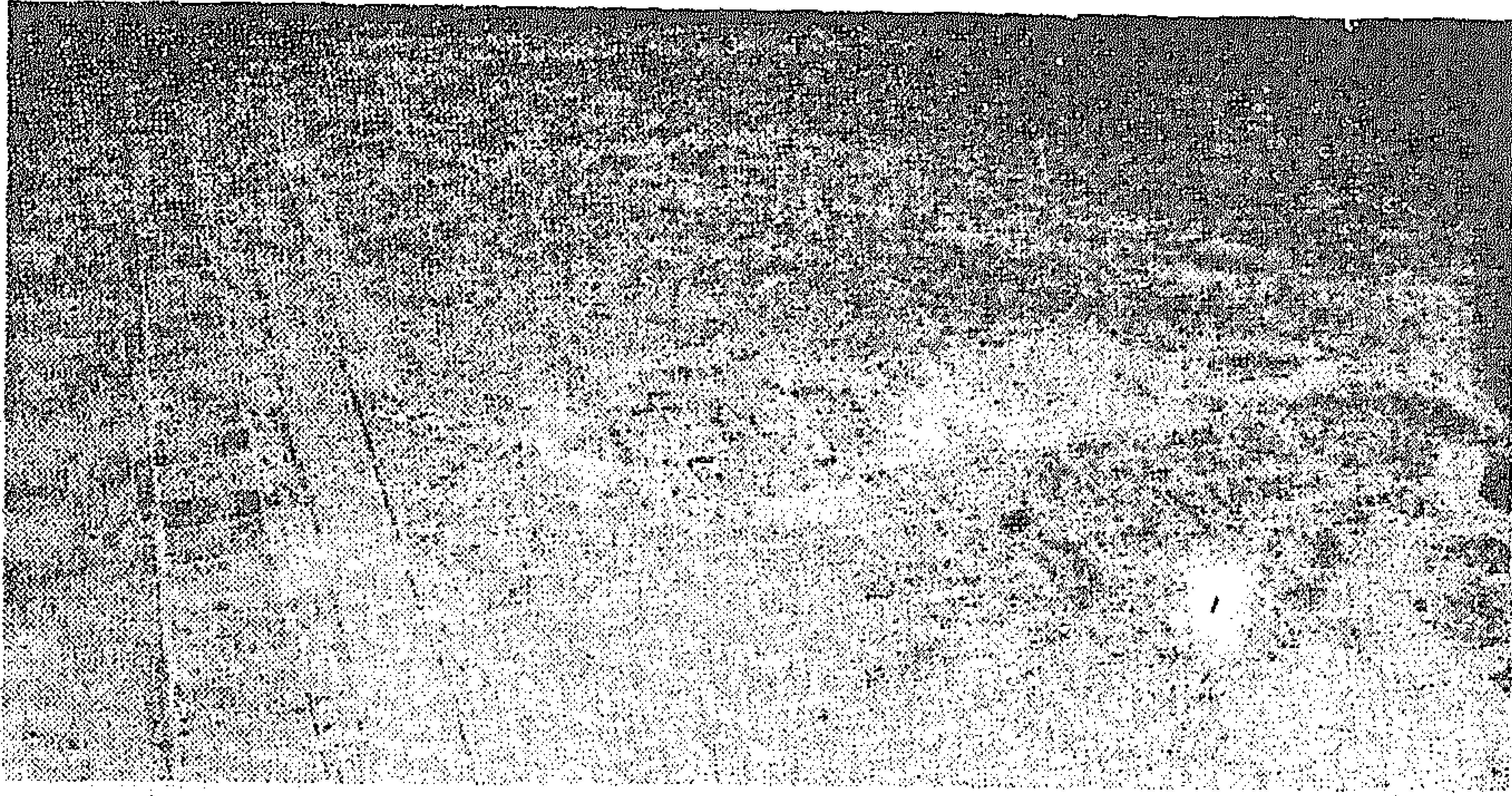
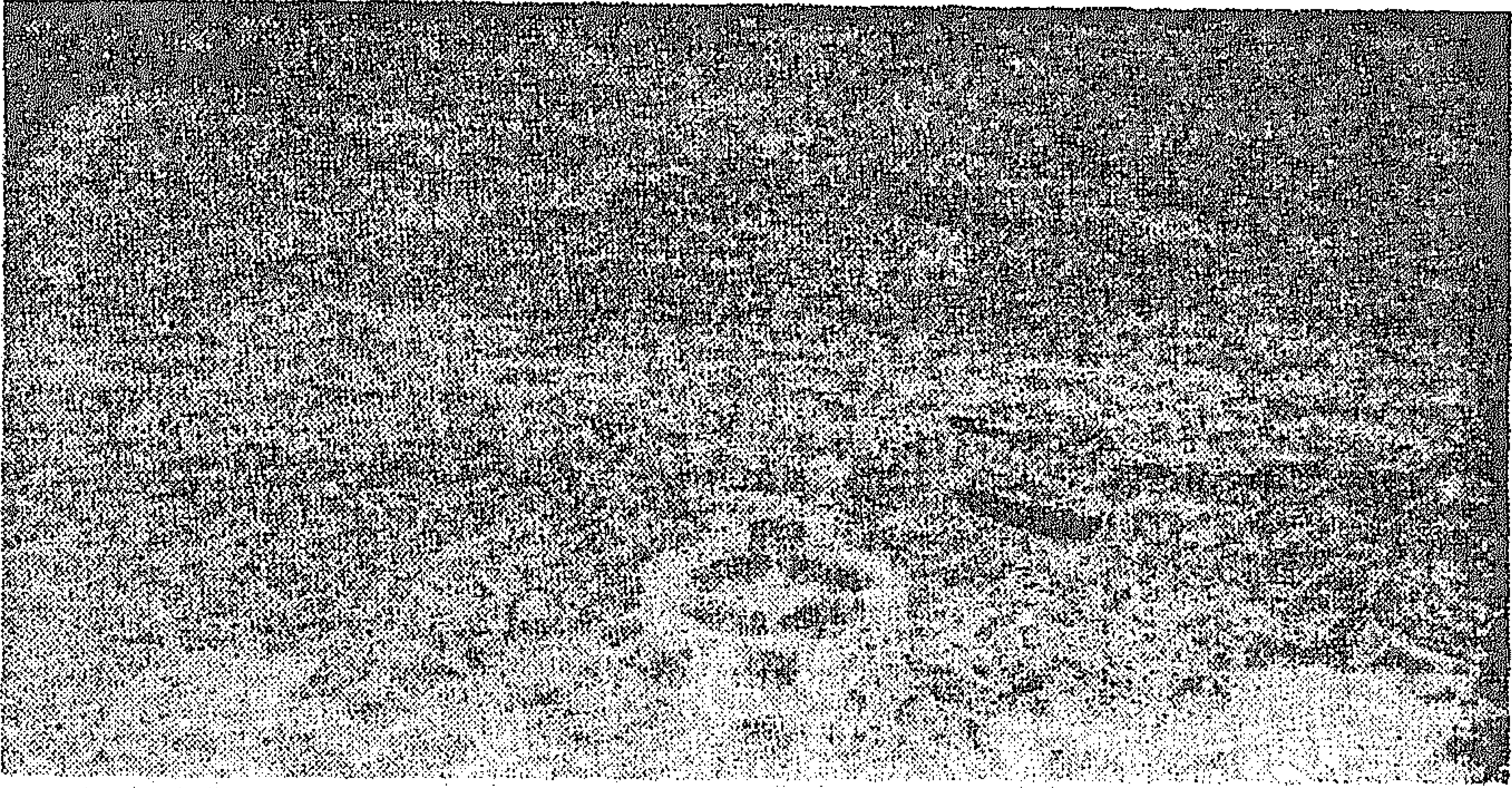


لوحة 152 : سلمنقة : دير سانتا إيزابيل . السقف وتفاصيله (تصوير المؤلف) .

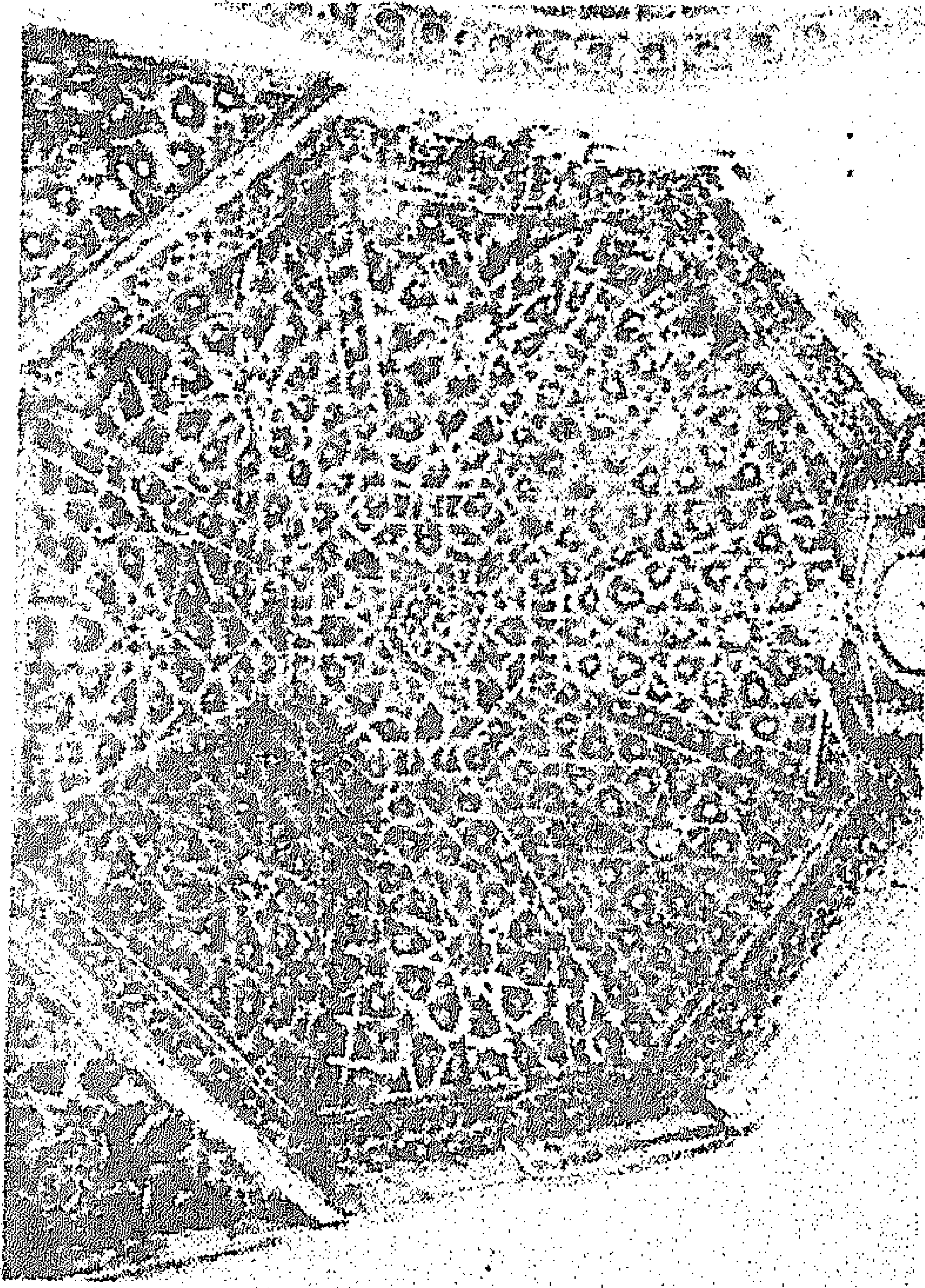


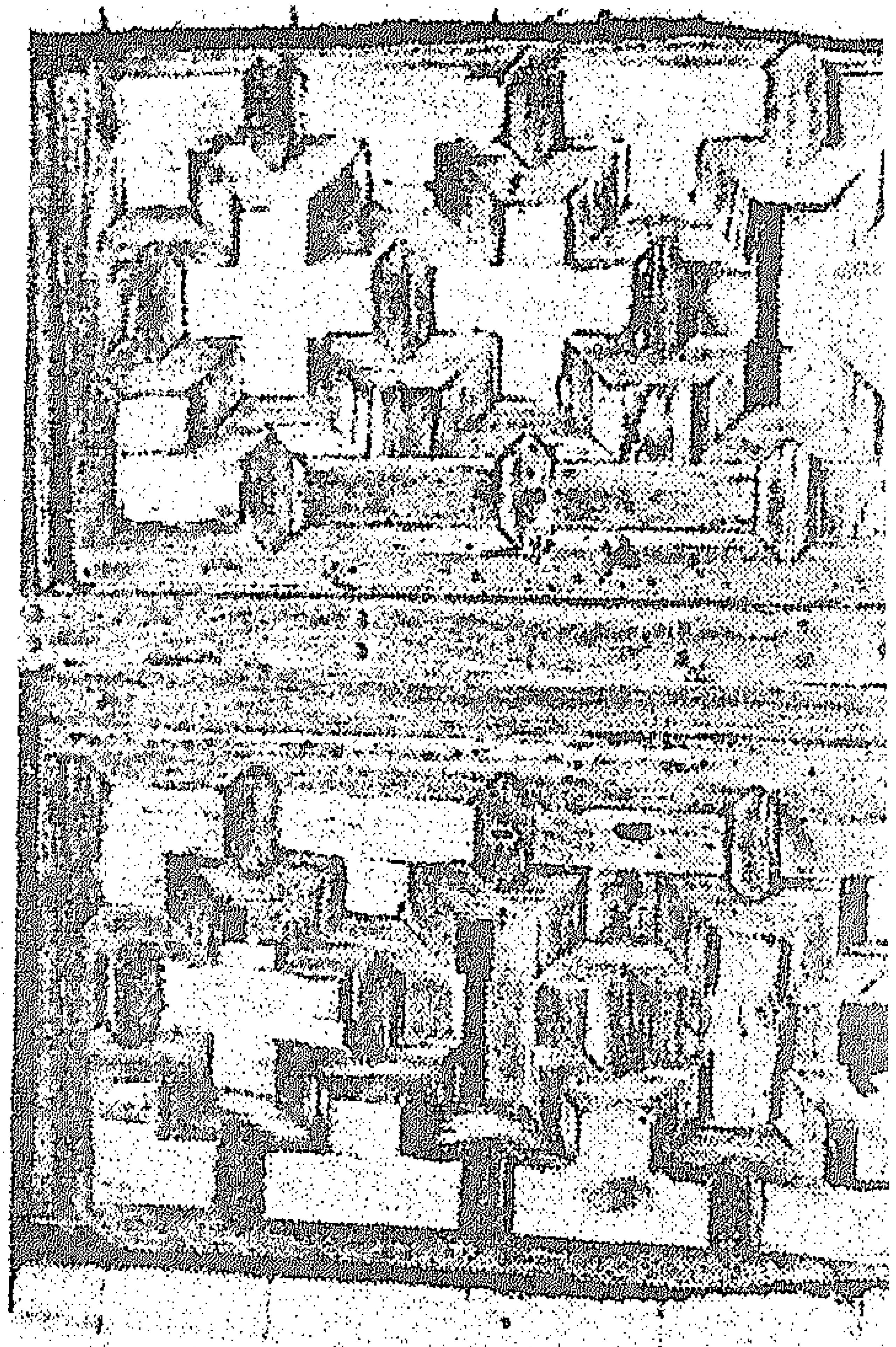


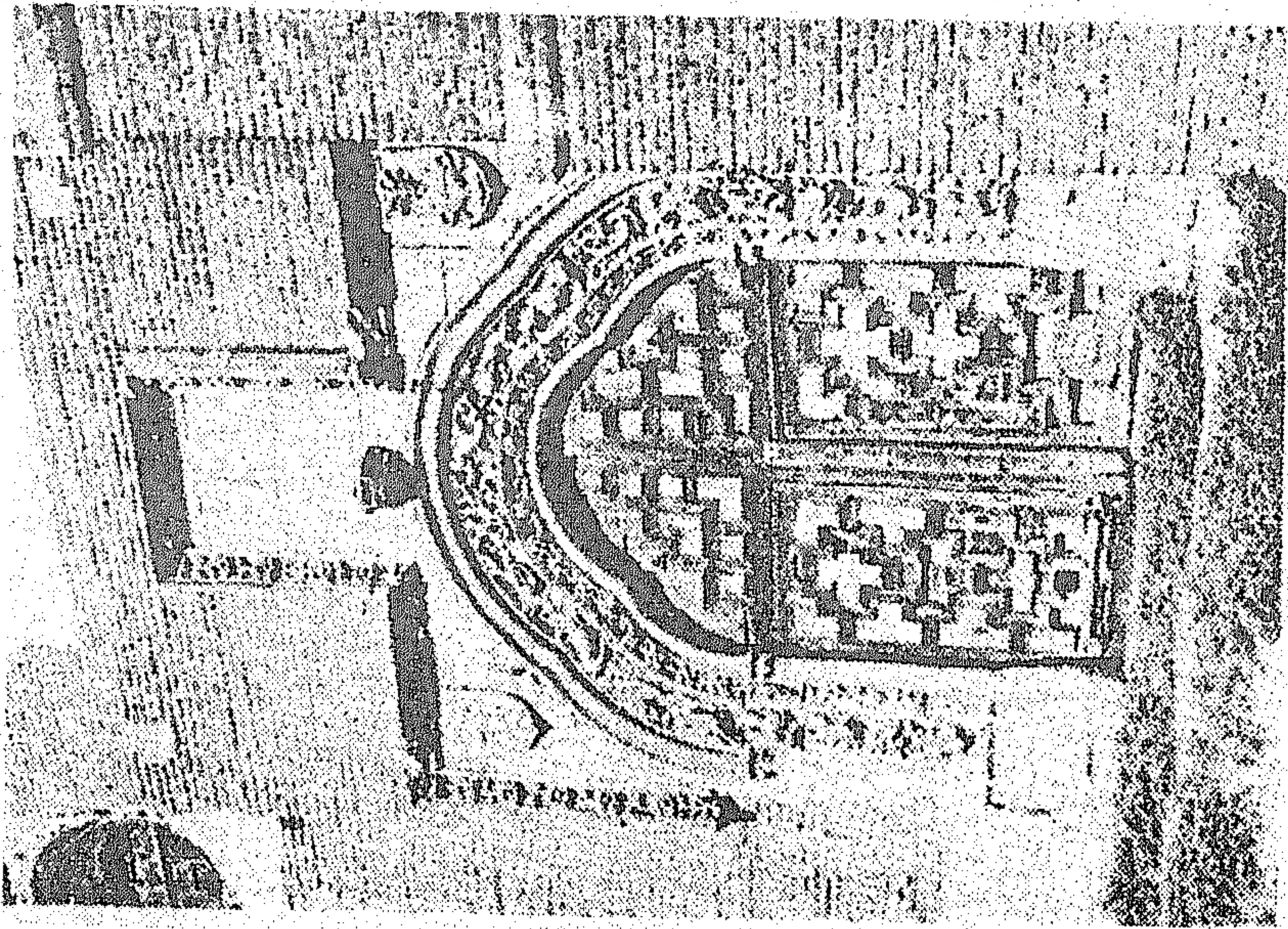
لوحة 153 : سلمنقة : (a) تفاصيل السقف – الجزء المشار إليه في الوحة السابقة (b) واجهة المذبح في المتحف الخاص بالكاتدرائية القديمة (تصوير المؤلف) .

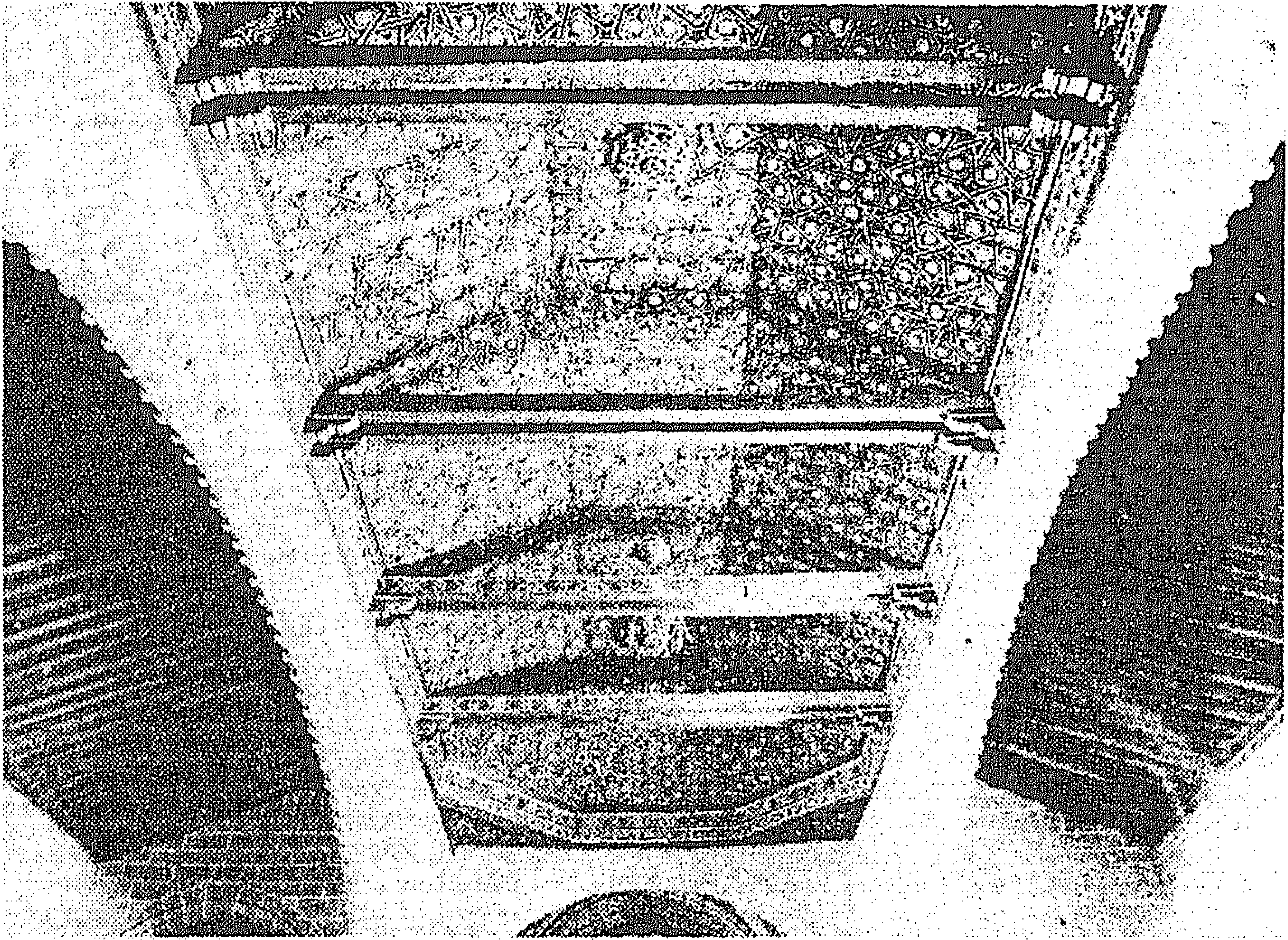
لوحة 154: سلمنقة : دير سانتا إيزابيل أرضية المصلى .

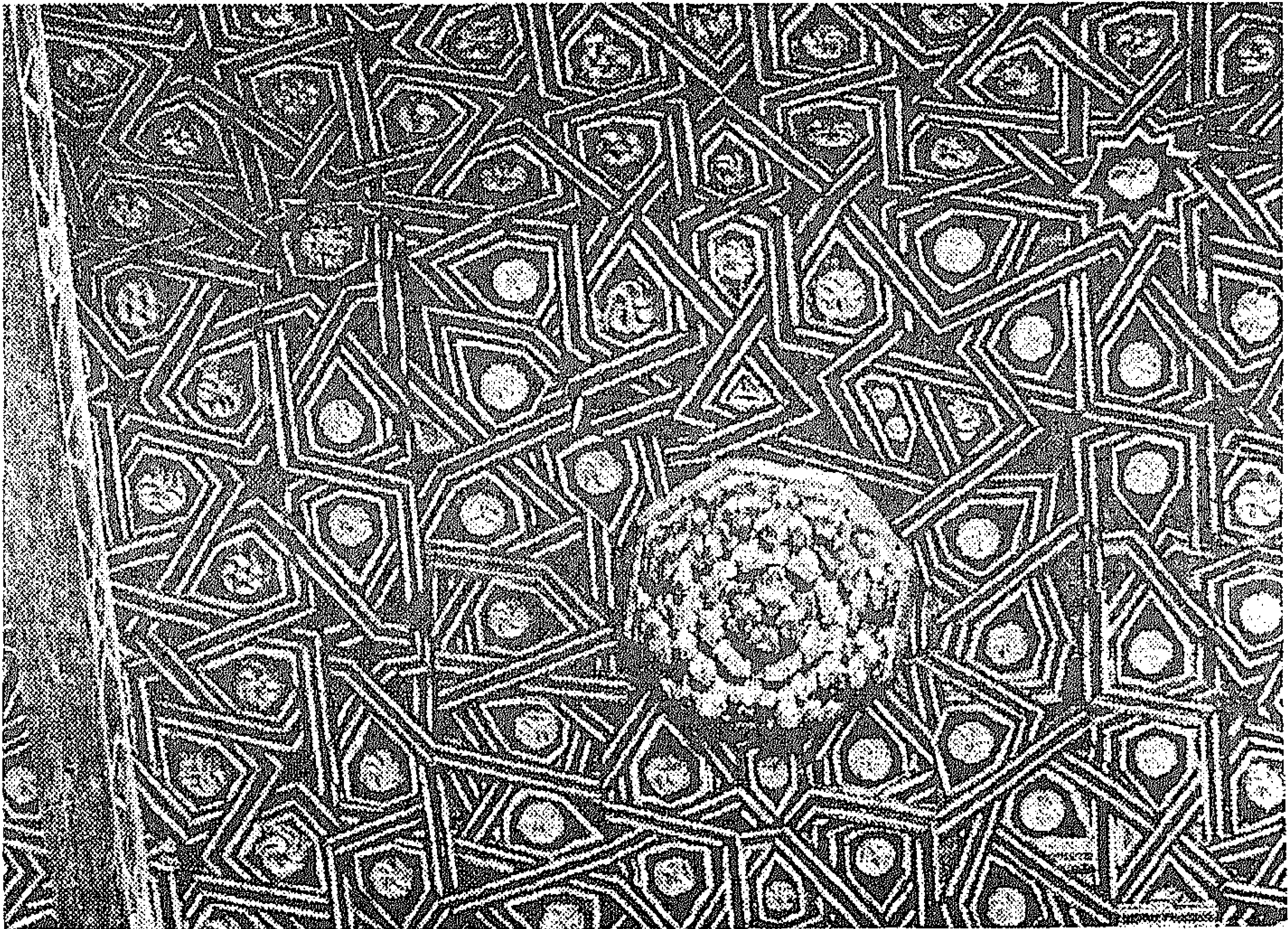




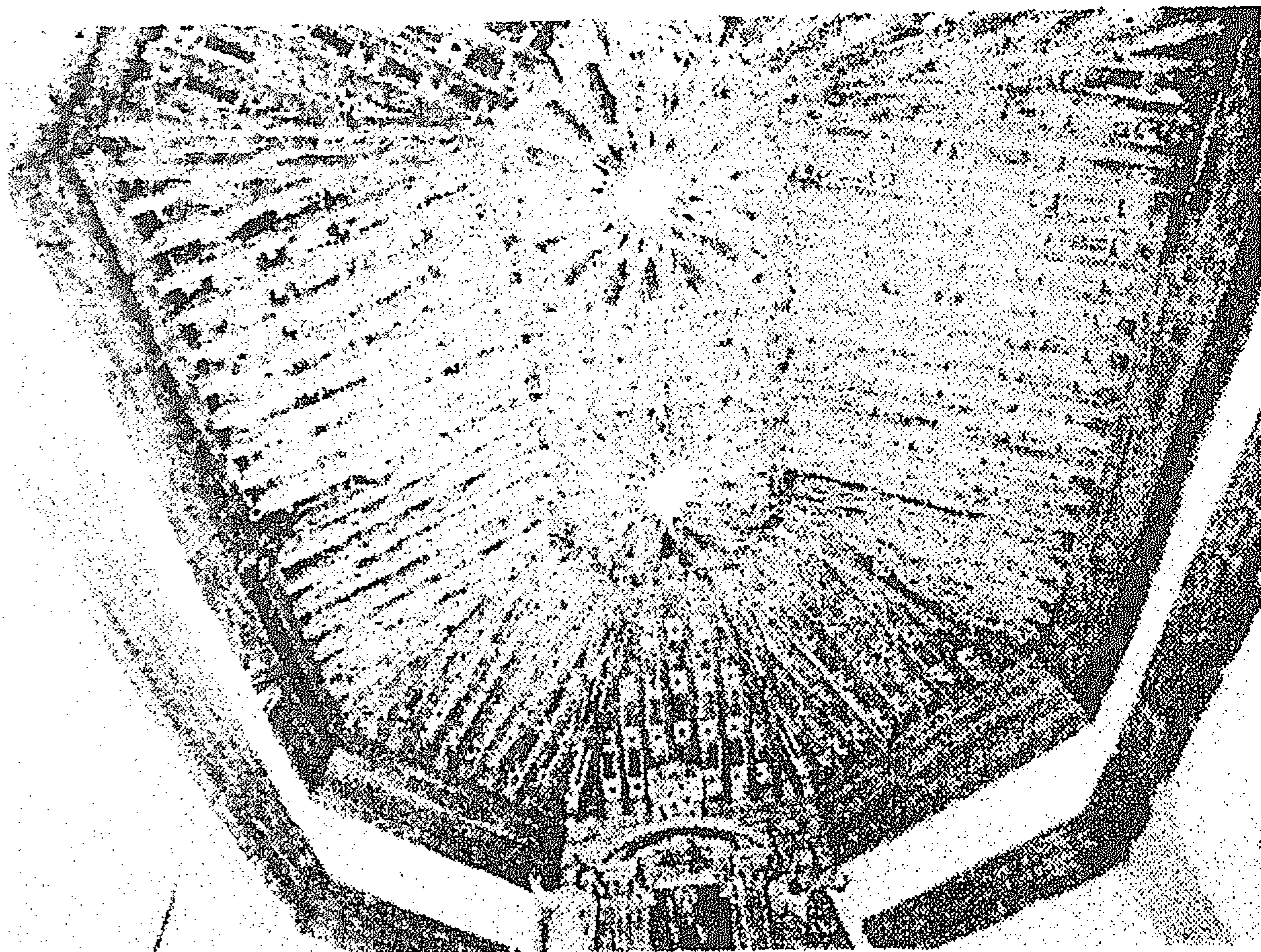


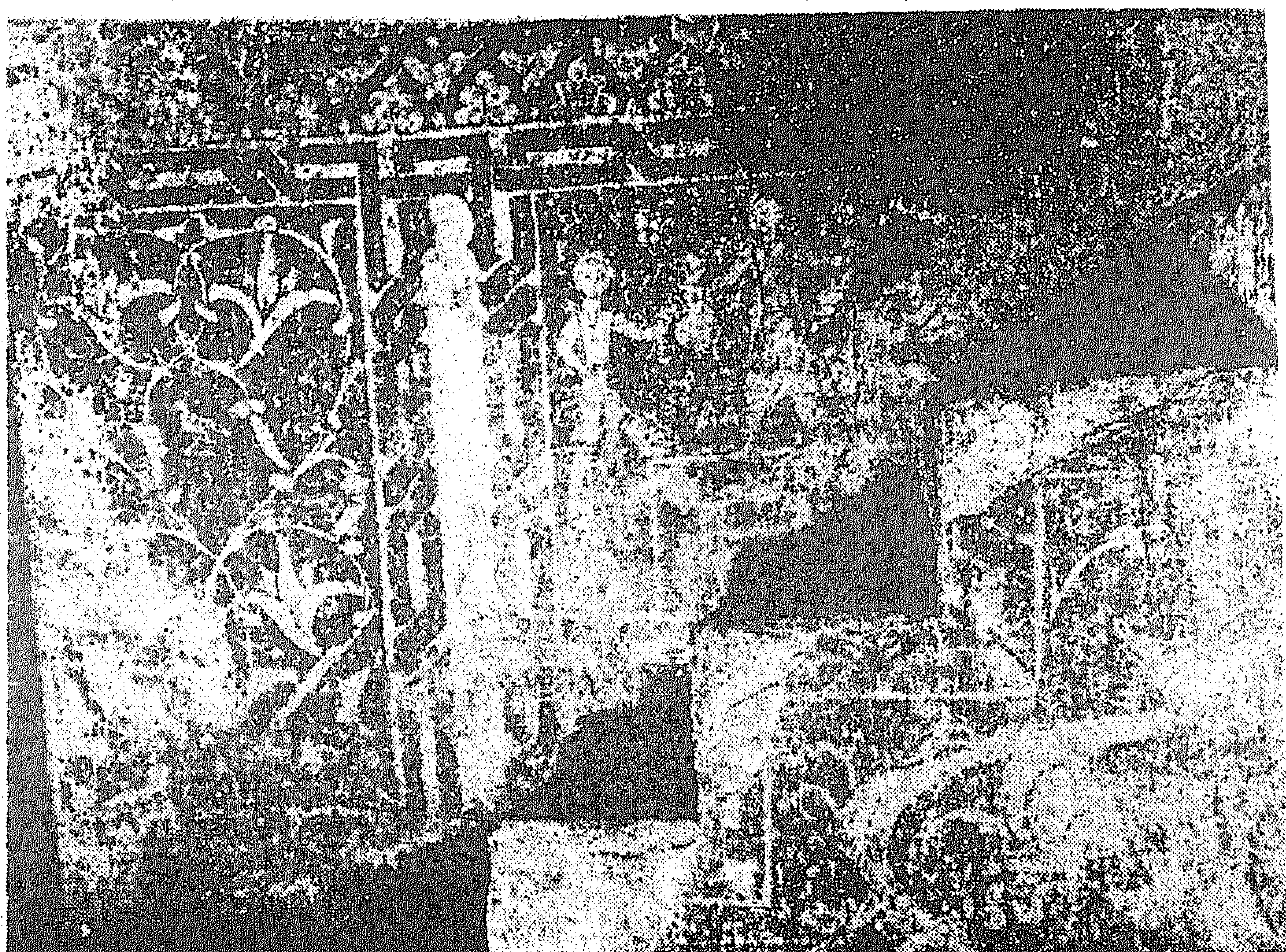
لوحة 155 : راجما (سلمنقة) (a) T. prroqrial الواجهة الإيزابلية c ضلف خشبية للبوابة السابقة b البنية المثمنة لإحدى البلاطات الجانبية في دار العبادة المذكورة (تصوير المؤلف) .



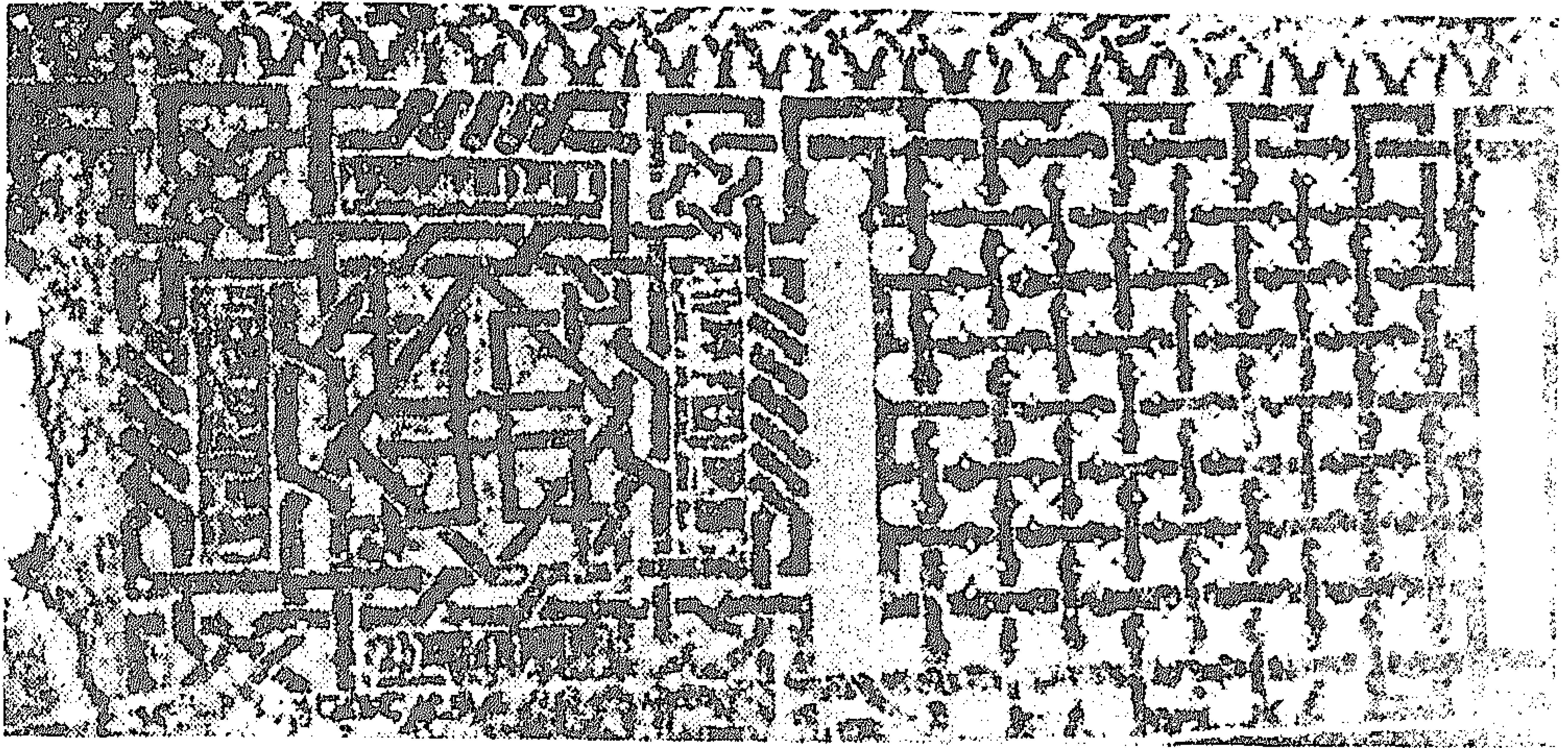


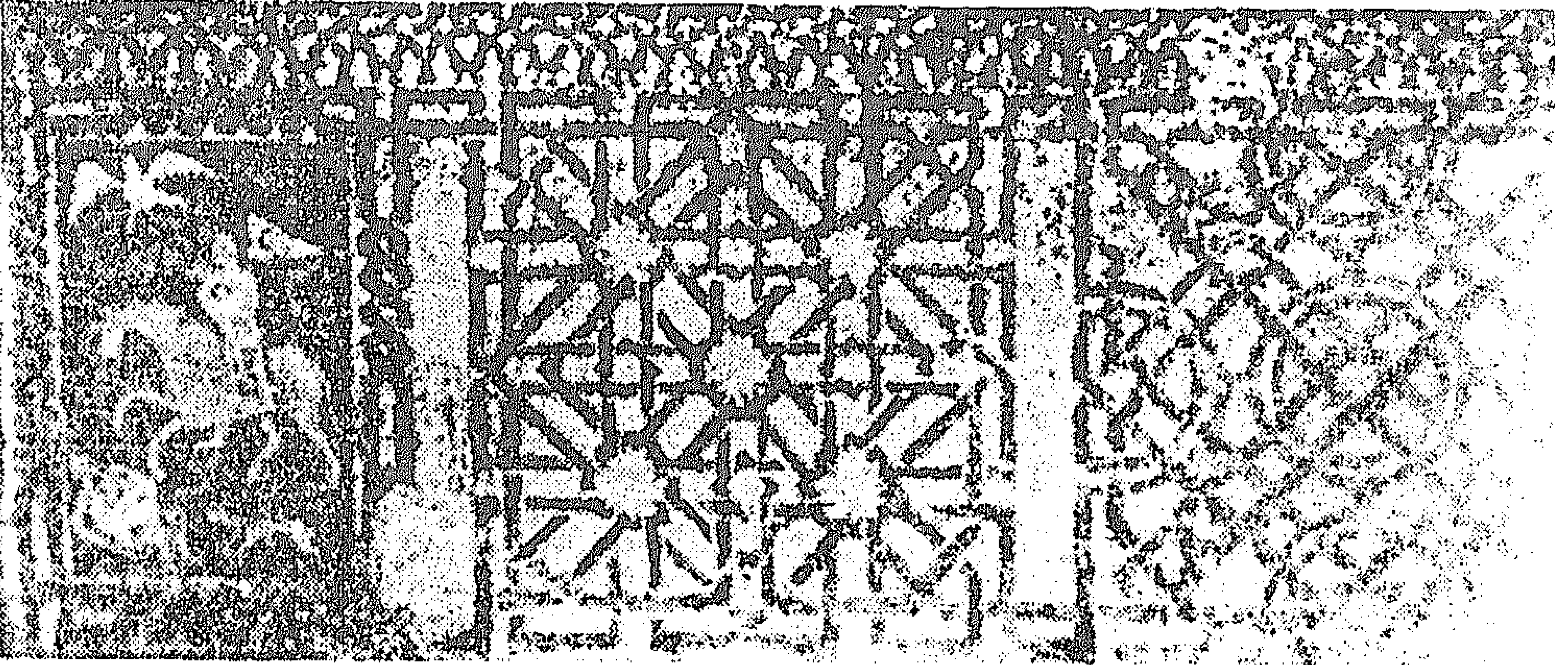
لوحة 156: ماكوتيرا (سلمنقة) .T.P السقف الجمالوني وتفاصيل من المسند الخاص به في البلاطة الرئيسية (تصوير المؤلف).





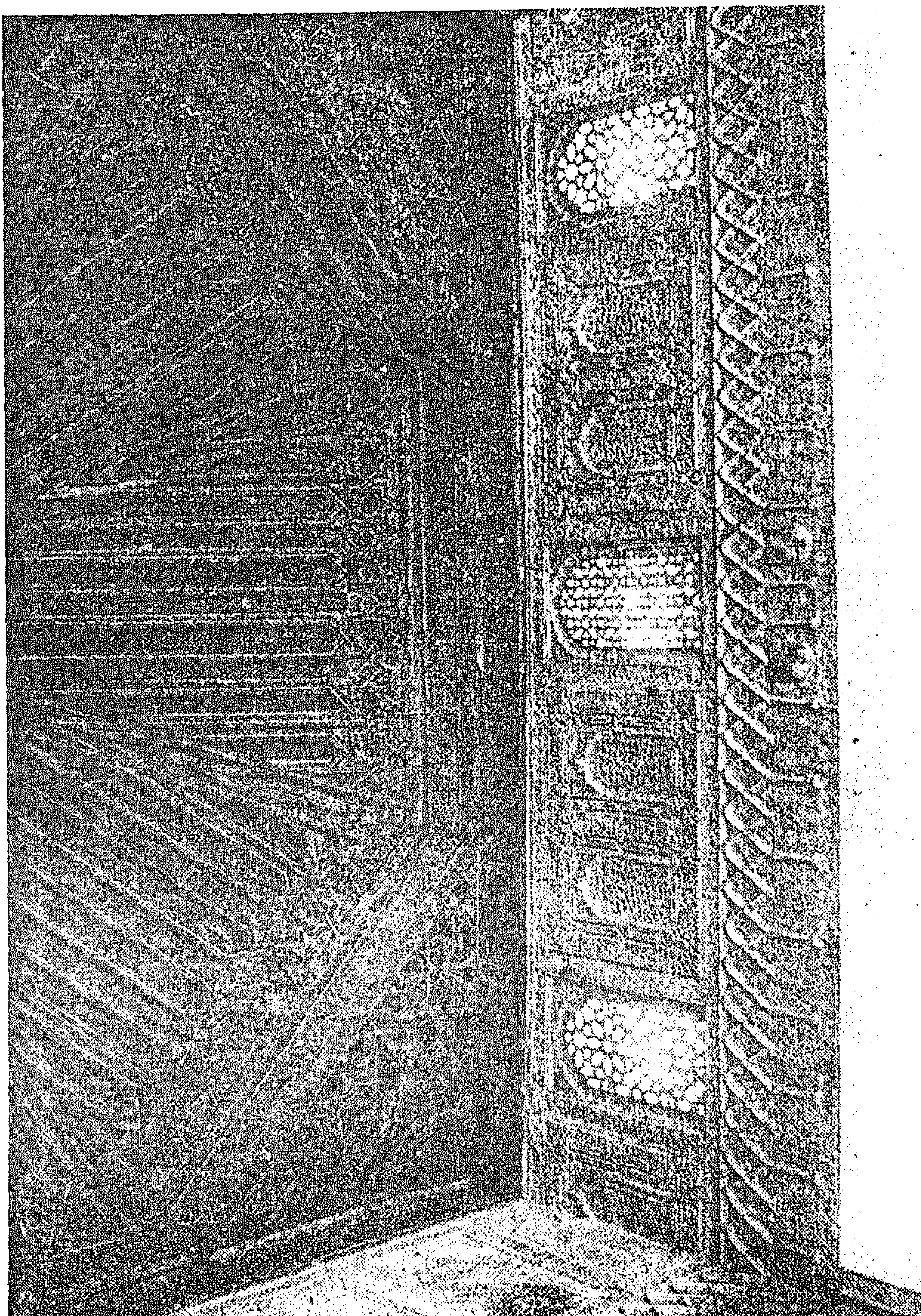
لوحة 157 : (a) سقف مصلى Villacasten (شيقوبيا) (b) رسوم مدجنة على وزرات في برج هيركوليس (تصوير المؤلف) .



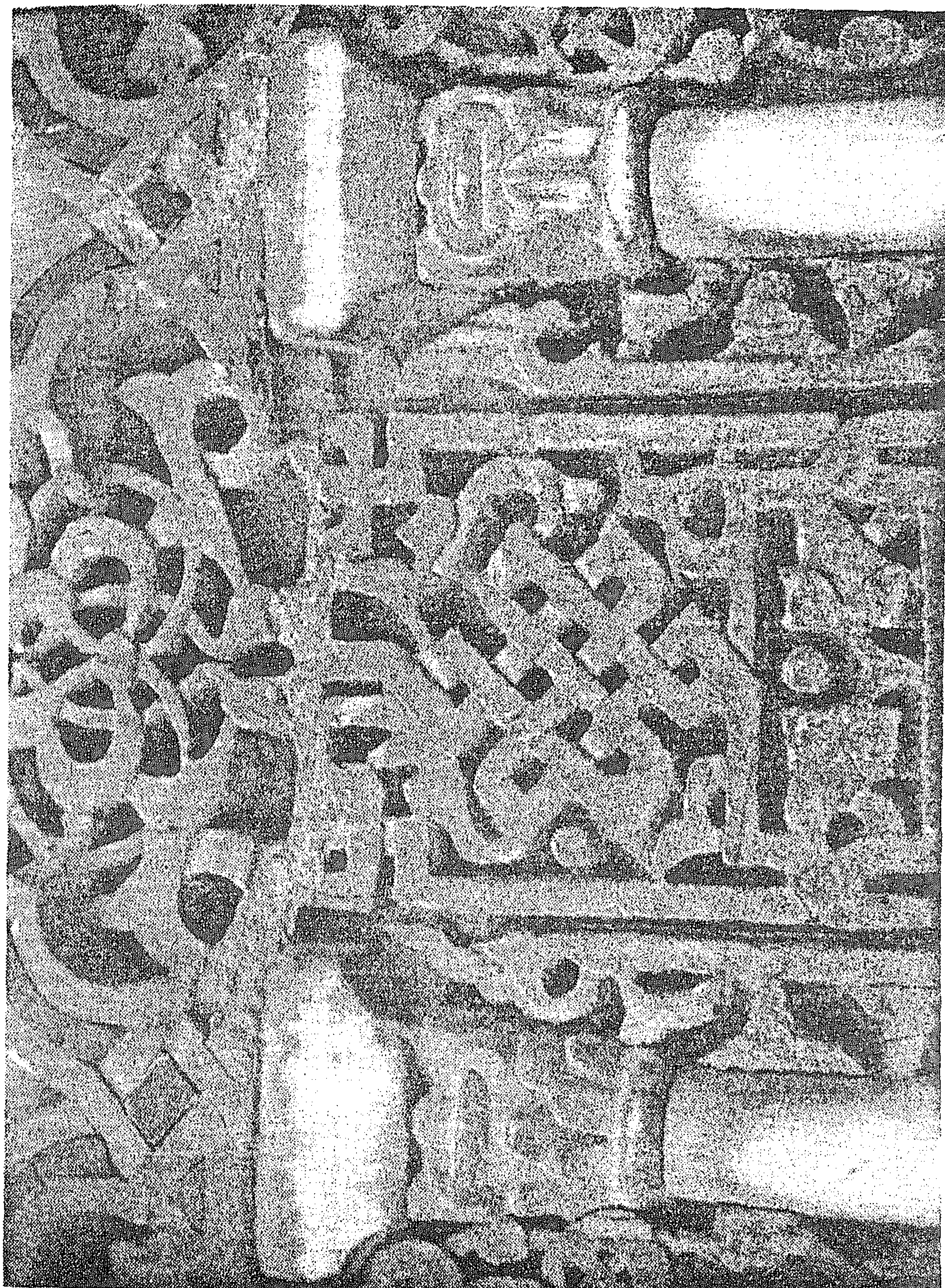




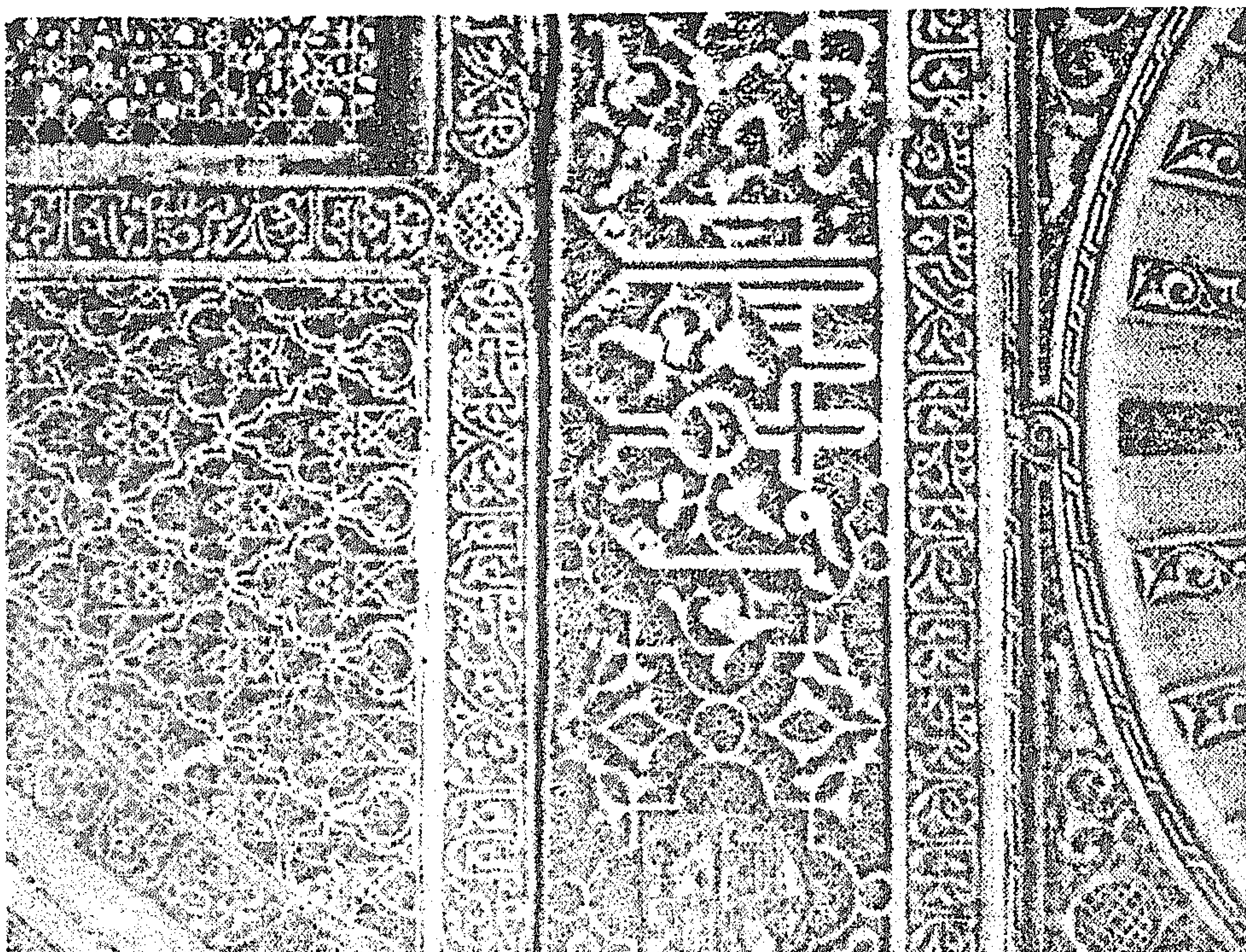
لوحة 158: شيقوبيا . برج هيركوليس وزرات مدجنة مرسومة .

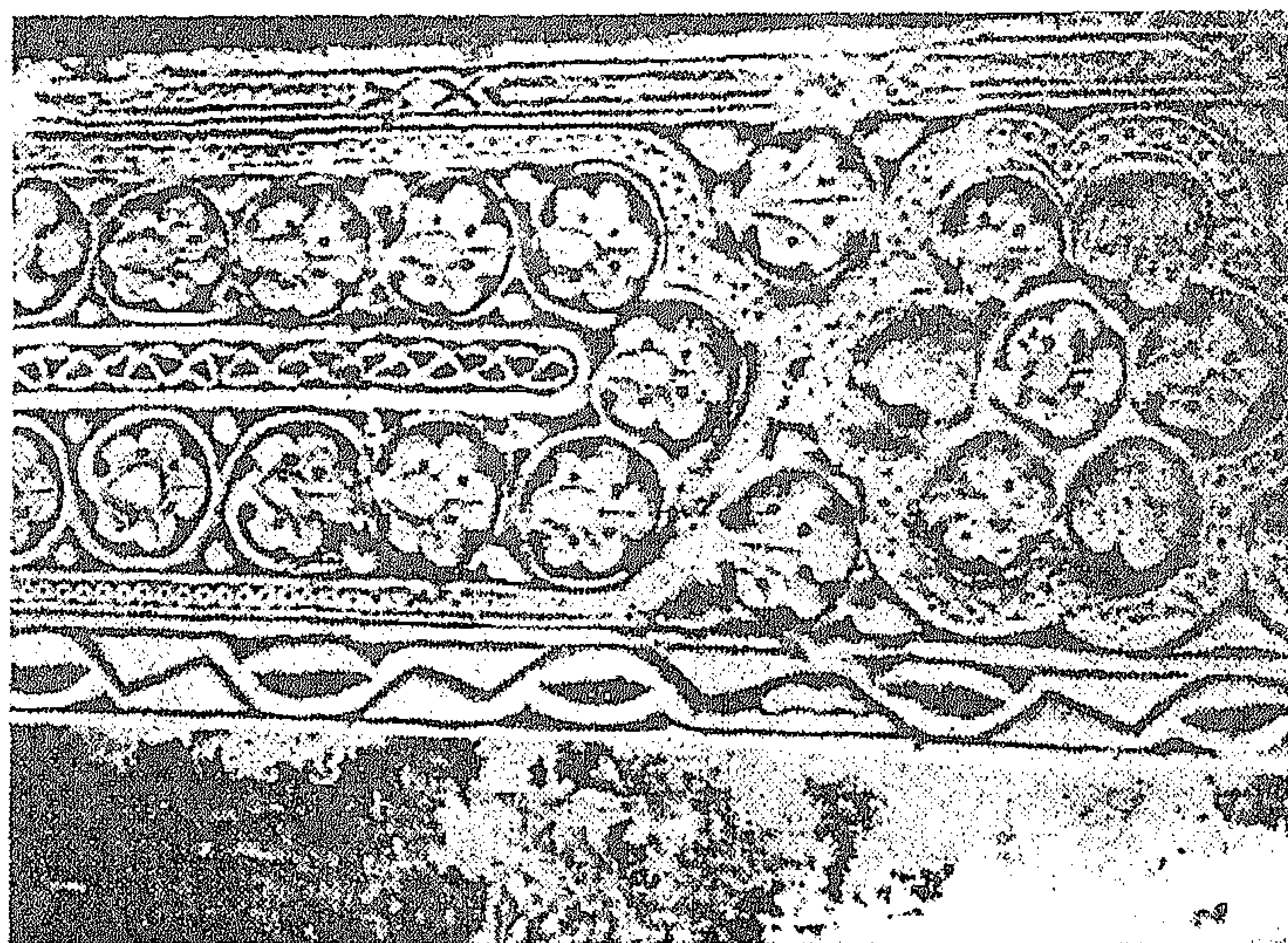


لوحة 159 : أشبيلية الجزء العلوي في صالة العدل (تصوير المؤلف) .

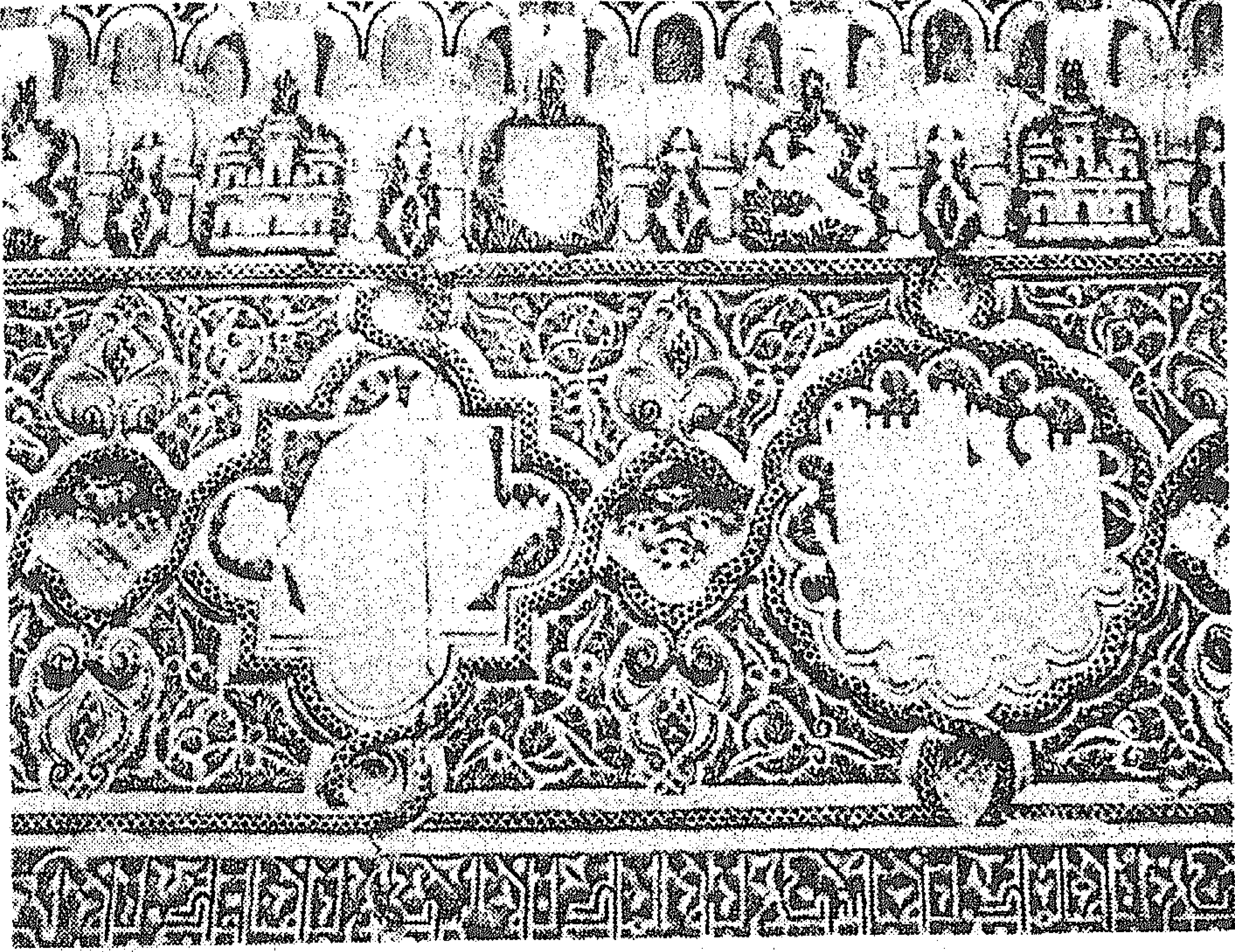


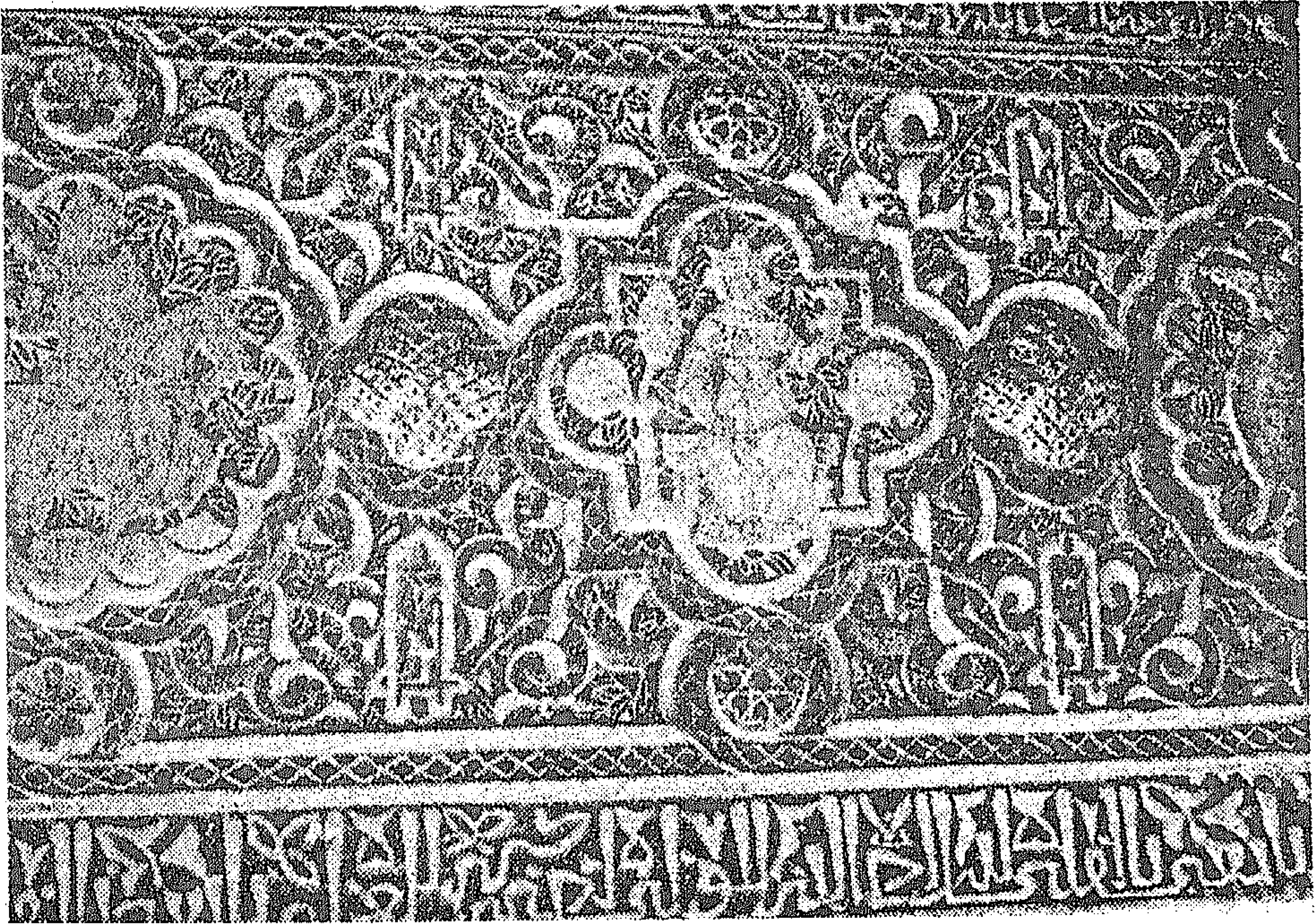
لوحة 160: أشبيلية القصر المدجن – تفاصيل من الواجهة .



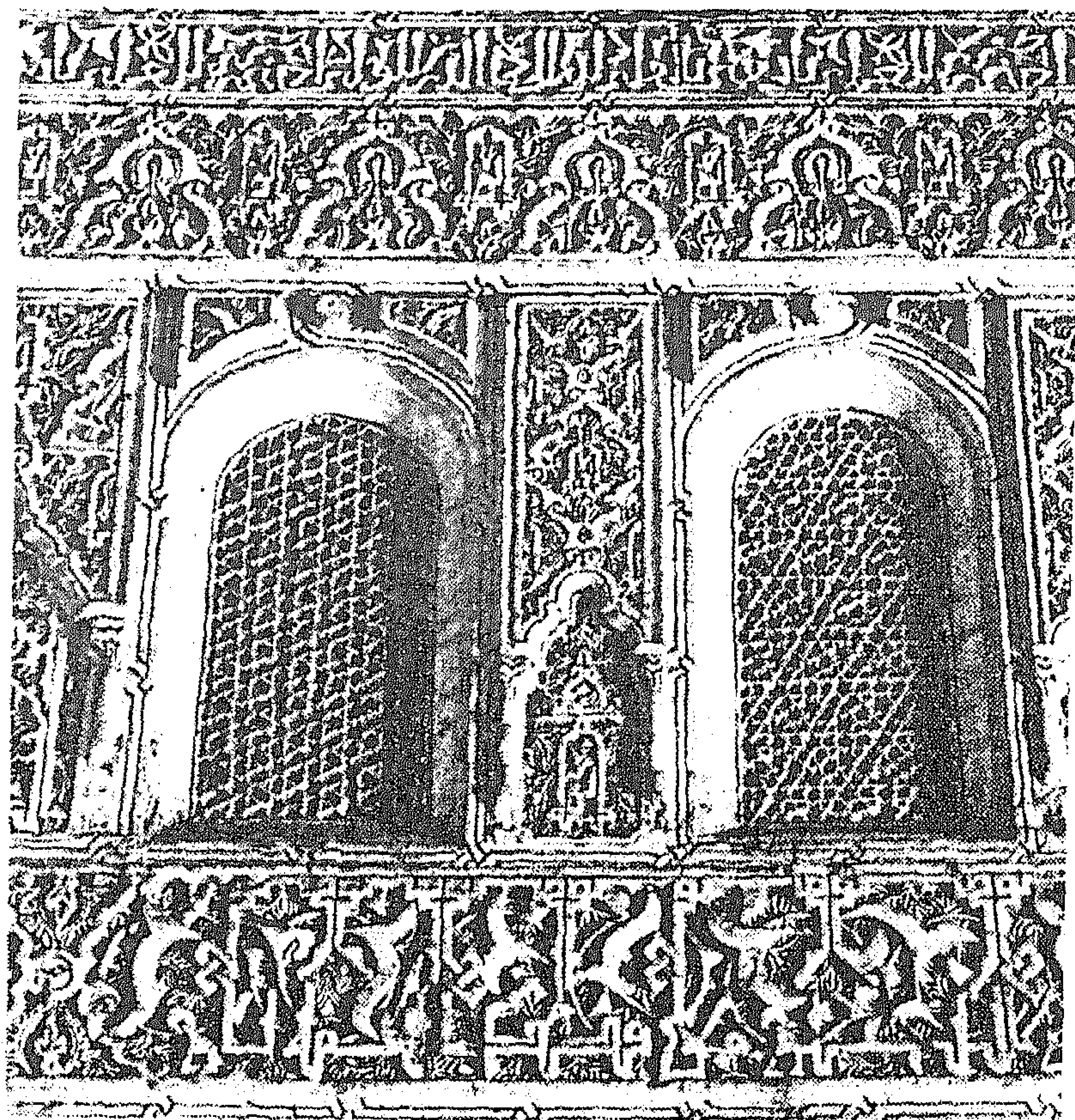


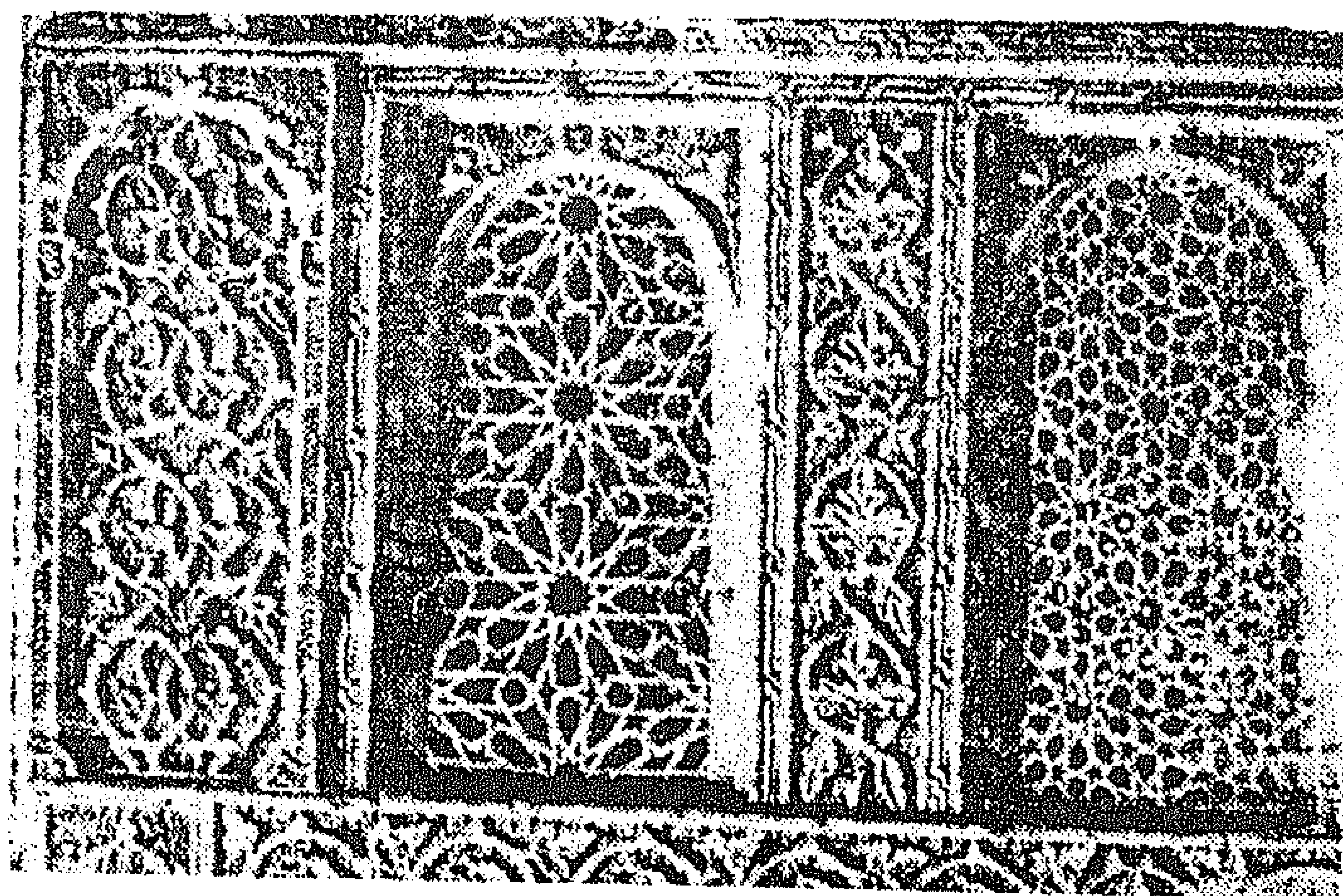
لوحة 161 : A إفريز من الجص في سامرا B زخارف جصية طليطلية في صالون السفراء قصر أشبيلية .



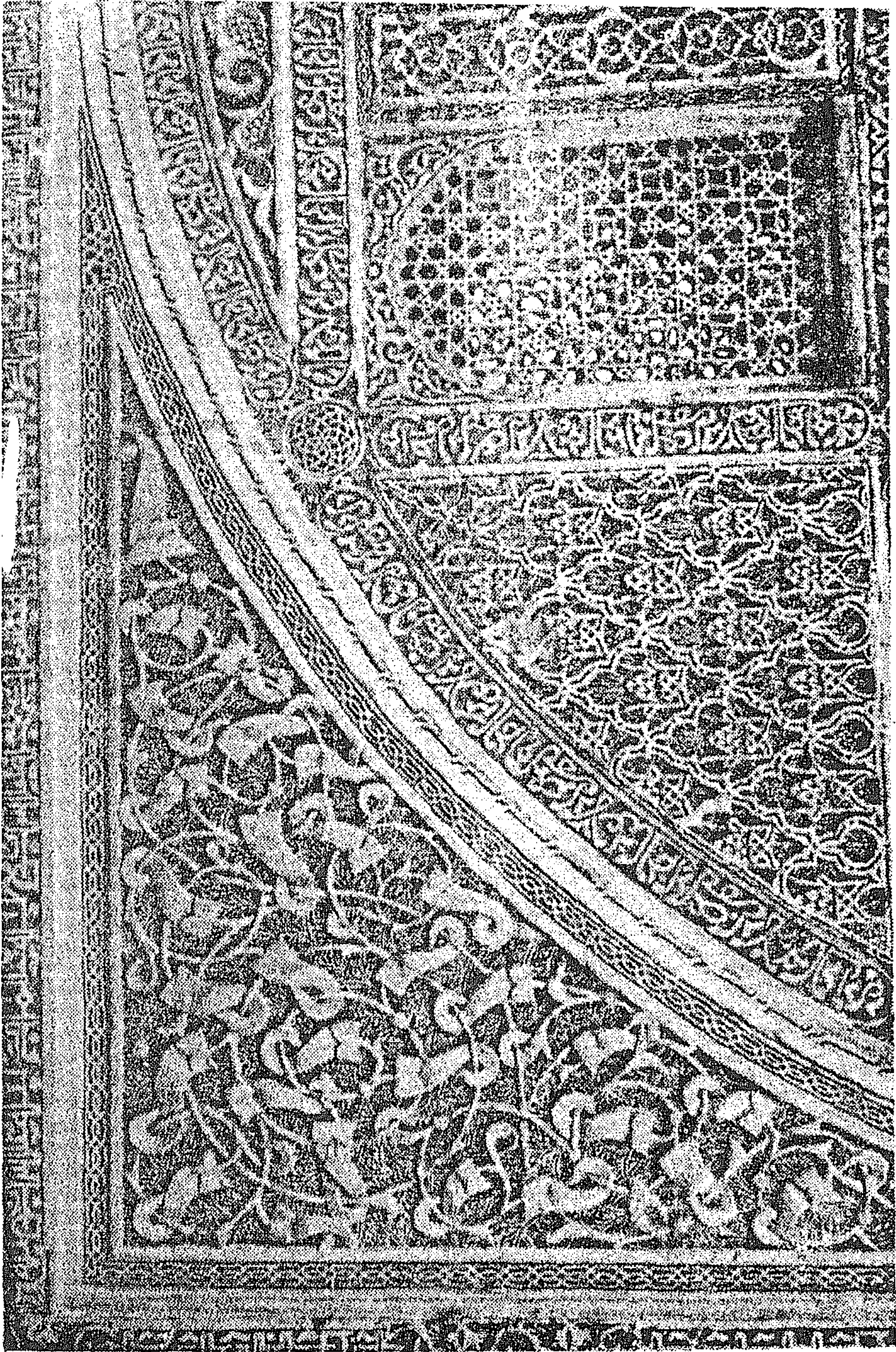


لوحة 162: أشبيلية : القصر المدجن في القصر (a) زخارف جصية في الجزء الأعلى للصالون الطليطلي المجاور لصالون السفراء (b) زخارف جصية في الجزء الأعلى للصالون الأشبيلي . المجاور لصالون السفراء (تصوير المؤلف) .

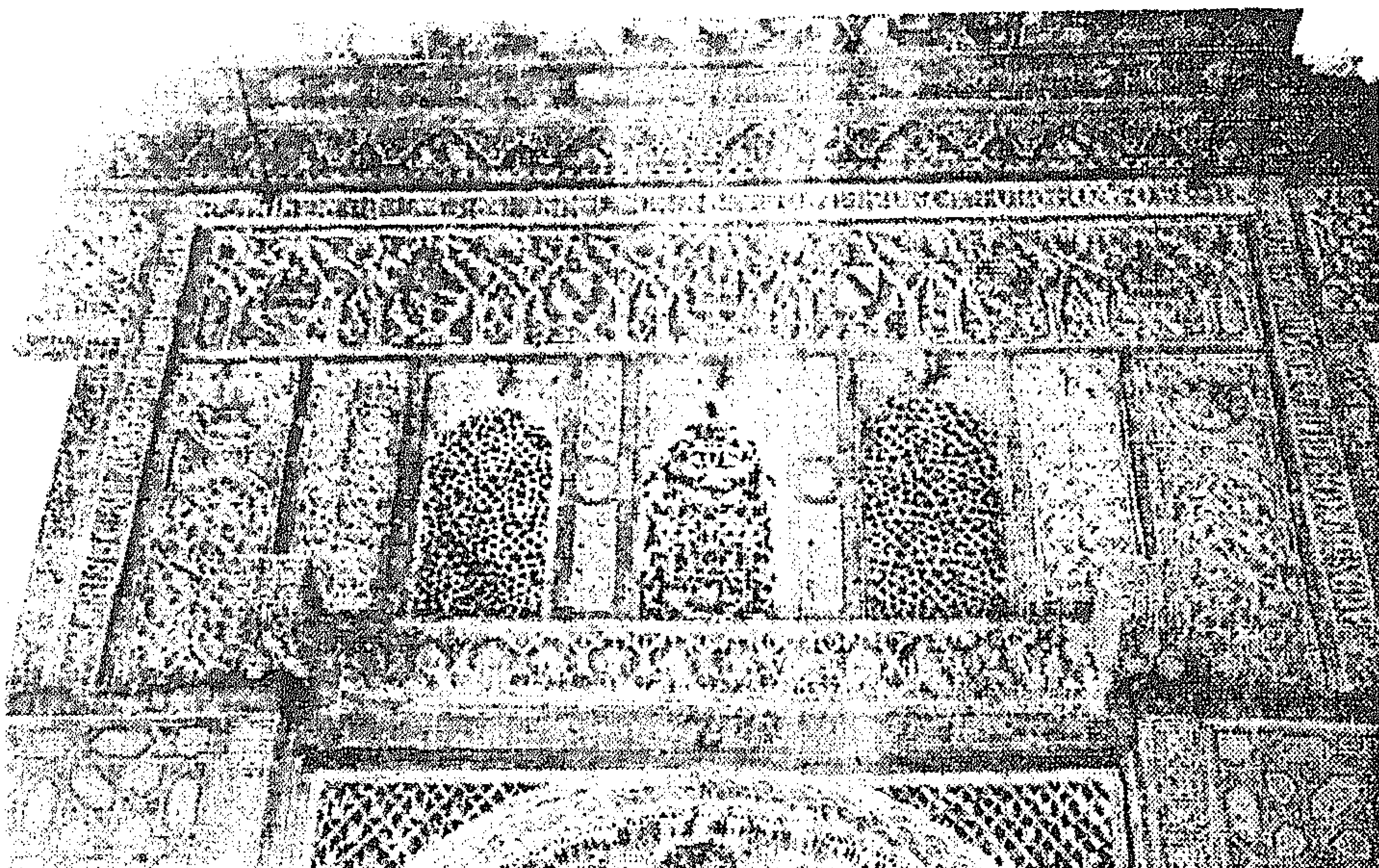


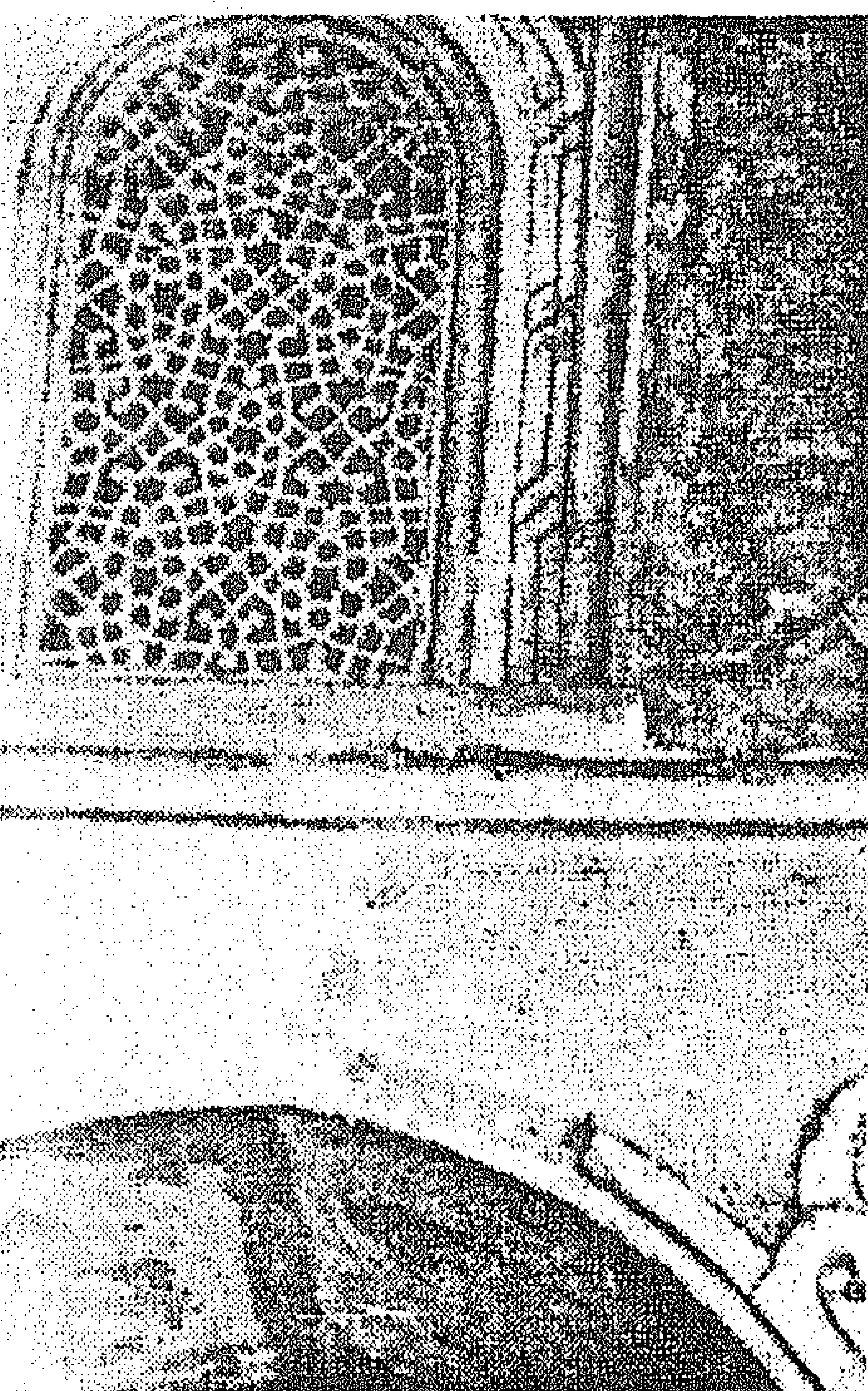


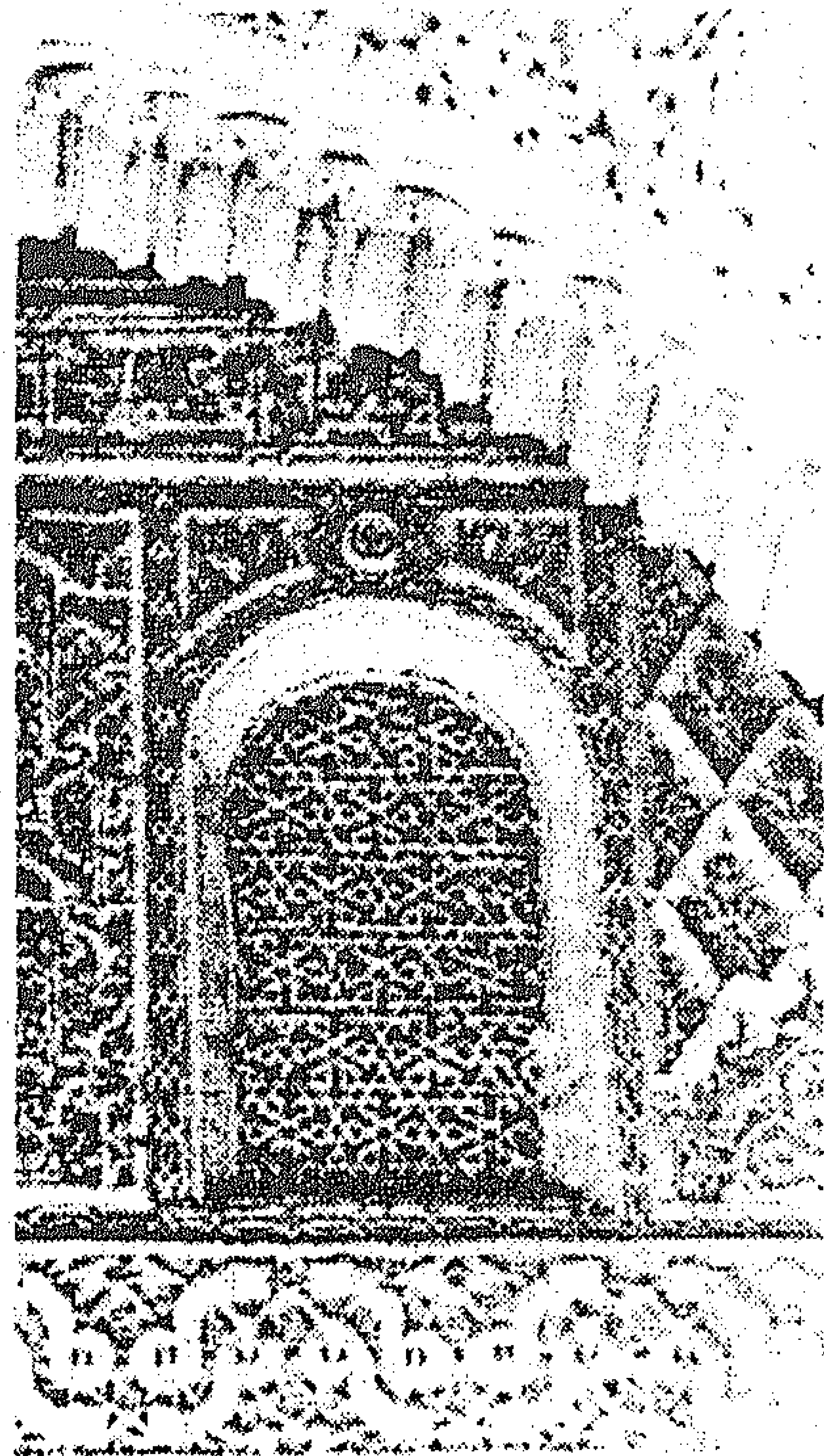
لوحة 163 : أشبيلية : القصر المدجن ، في القصر (a) نوافذ الصالون الأشبيلي (b) نوافذ الصالون الطليطلي (تصوير المؤلف) .



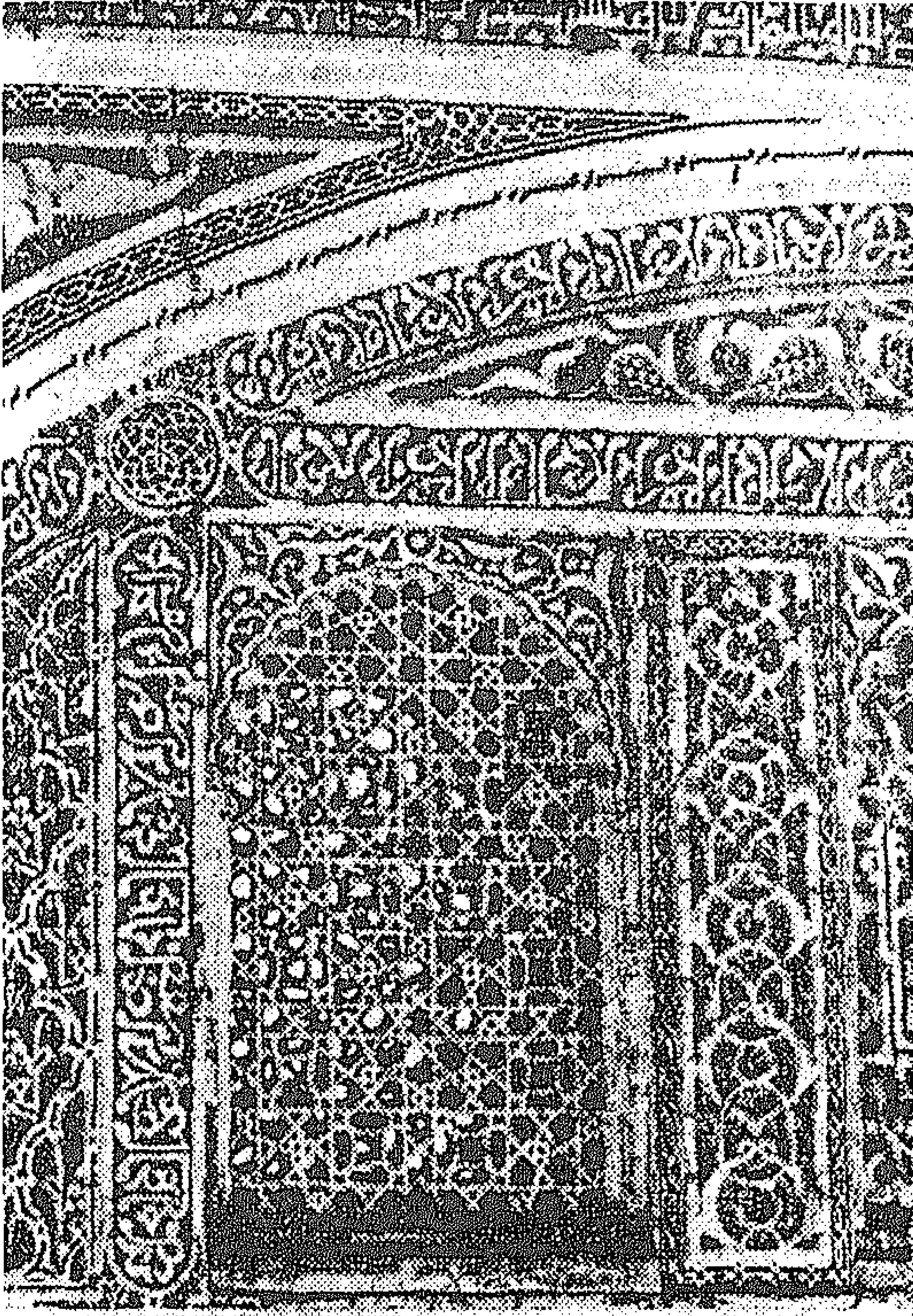
لوحة 164: أشبيلية : القصر المدجن في القصر زخربة جصية ومشربيات في الصالون الطليطلي (تصوير المؤلف) .

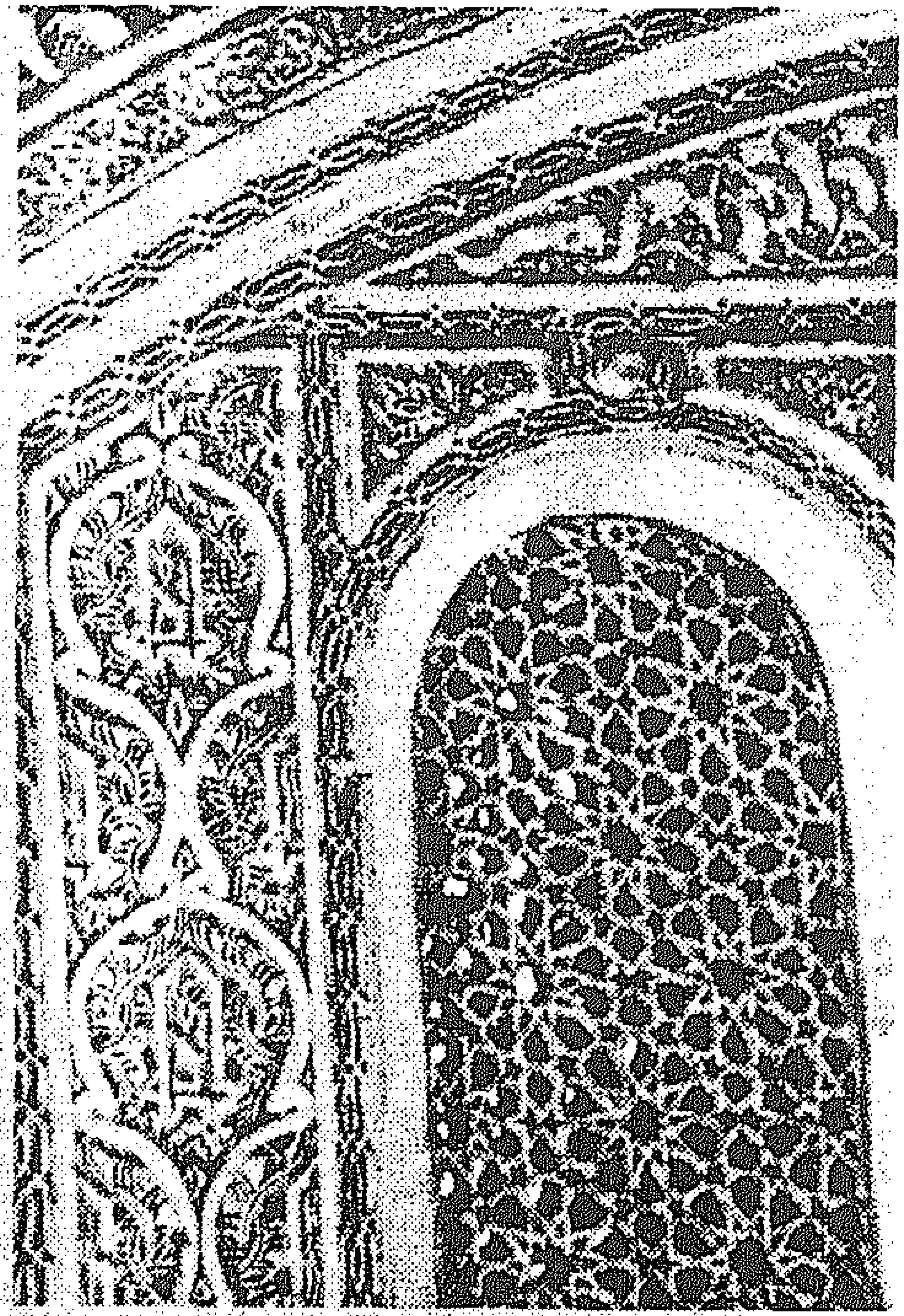


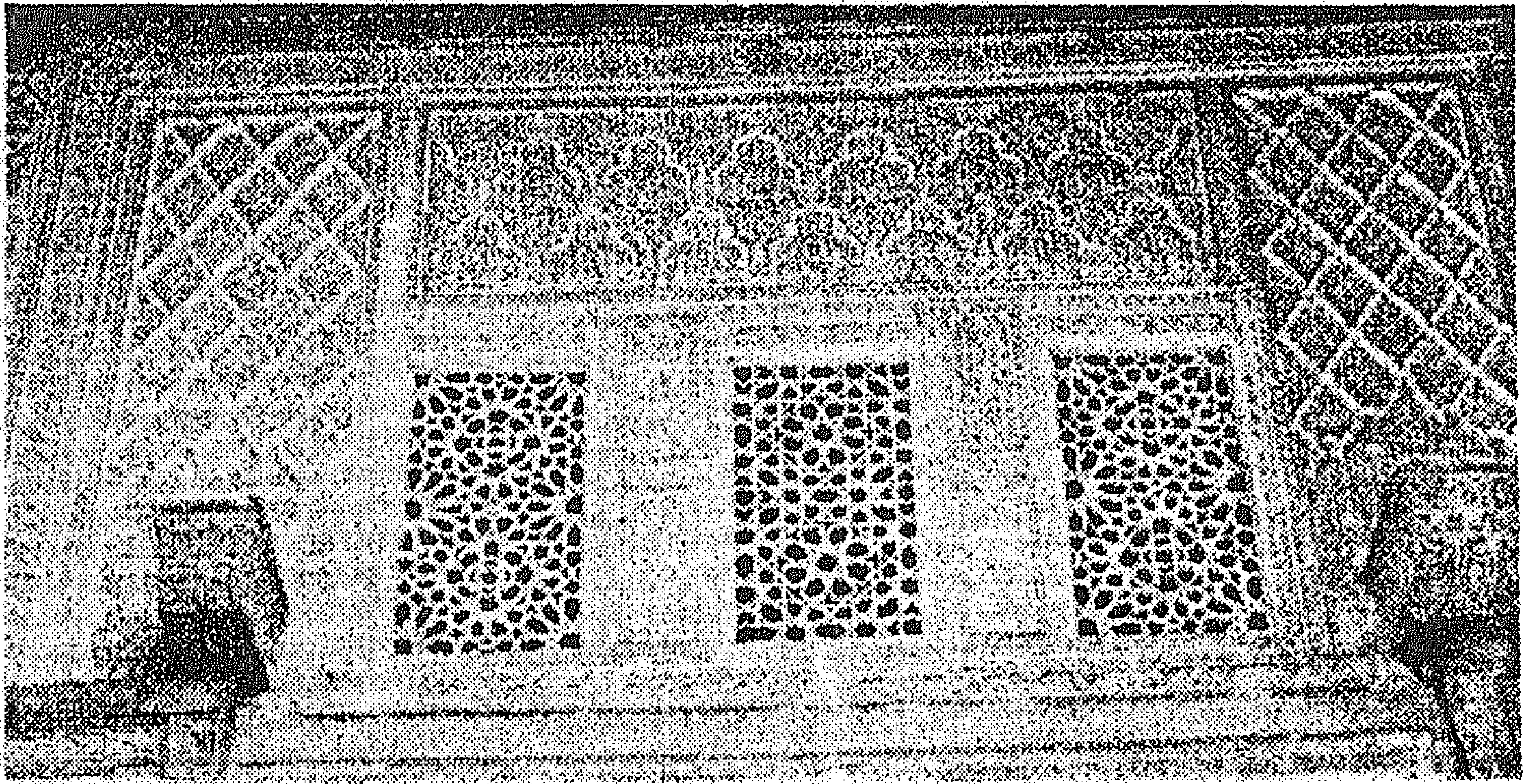




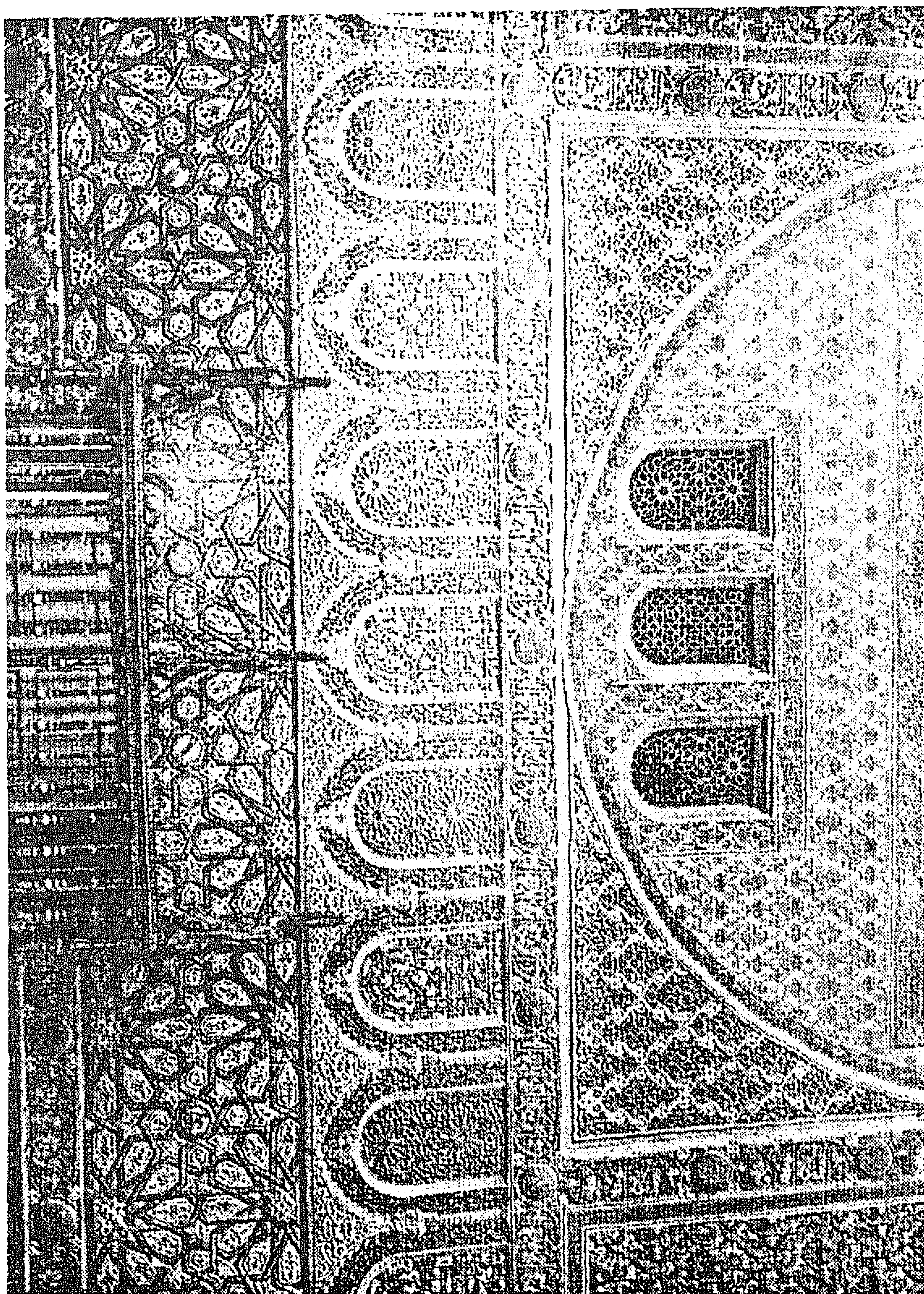
لوحة 165 : أشبيلية : القصر المدجن ، في القصر (a) مواجهة صحن الوصفيات (b) مشربية في صحن الجص C.Yeso تشبيكة نوافذ أشبيلية في صحن العرائس (تصوير المؤلف) .



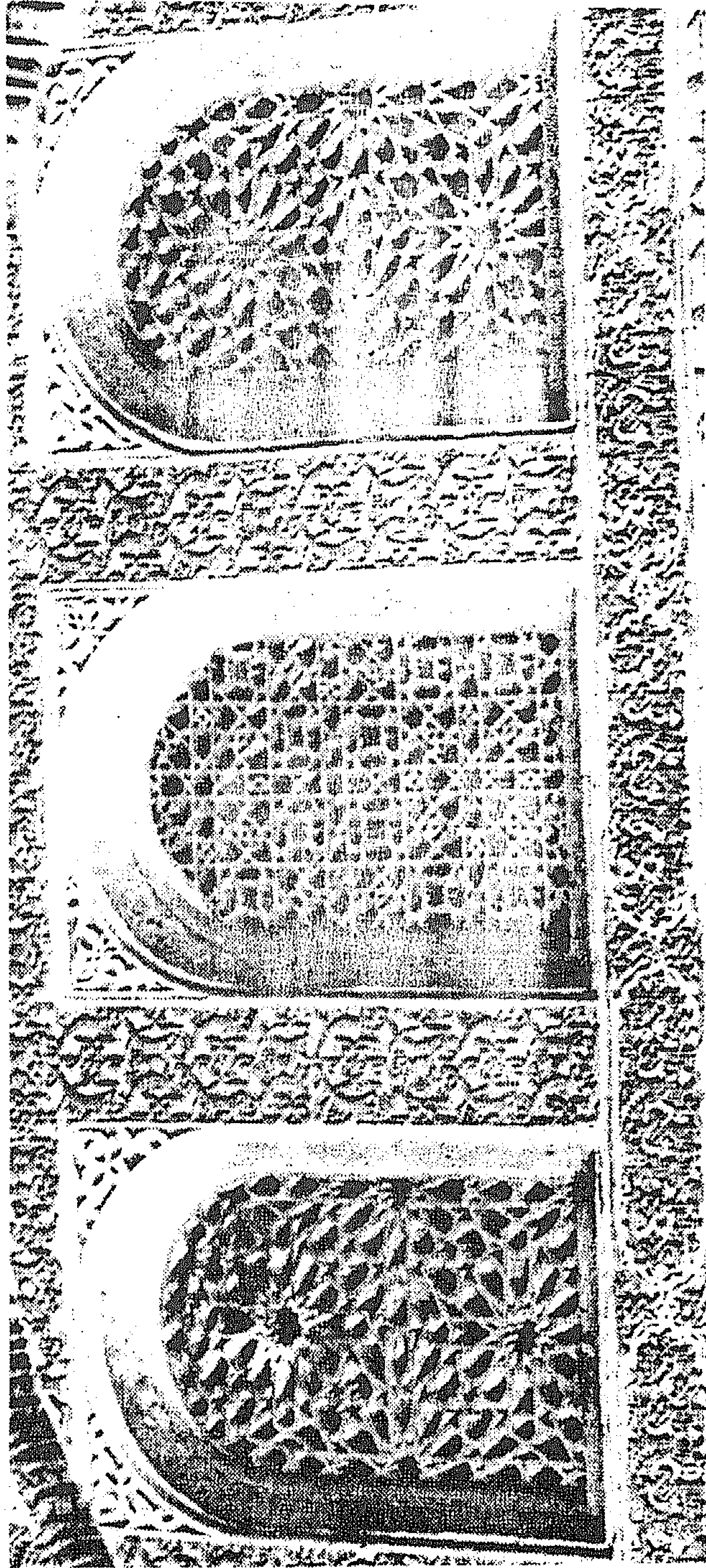




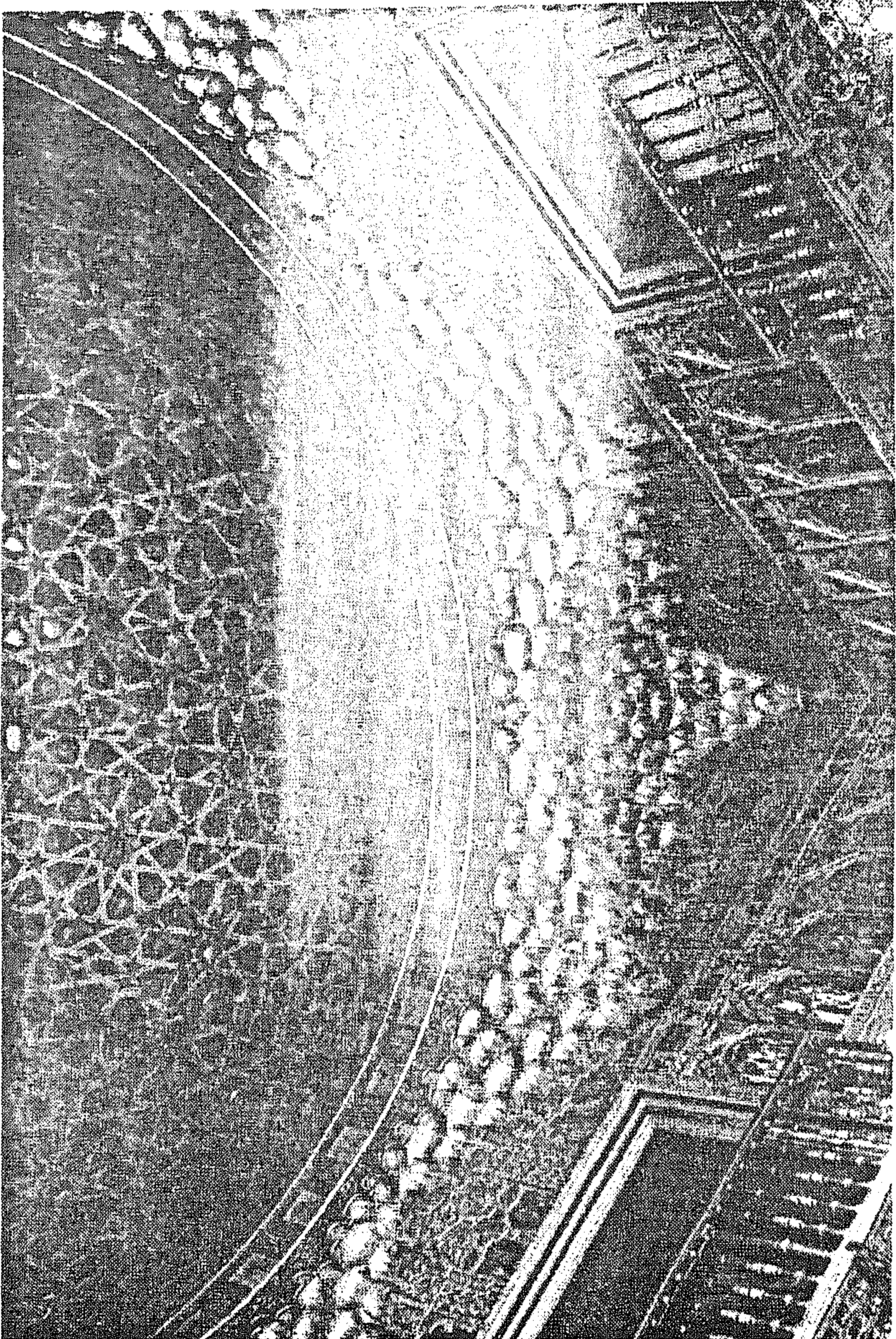
لوحة 166: أشبيلية . القصر المدجن ، في القصر (a) نافذة في الصالون الطليطلي (b) نوافذ في الصالون الأشبيلي (c) واجهة وبها تشبيكات نوافذ أشبيلية في صحن الوصفيات (تصوير المؤلف) .



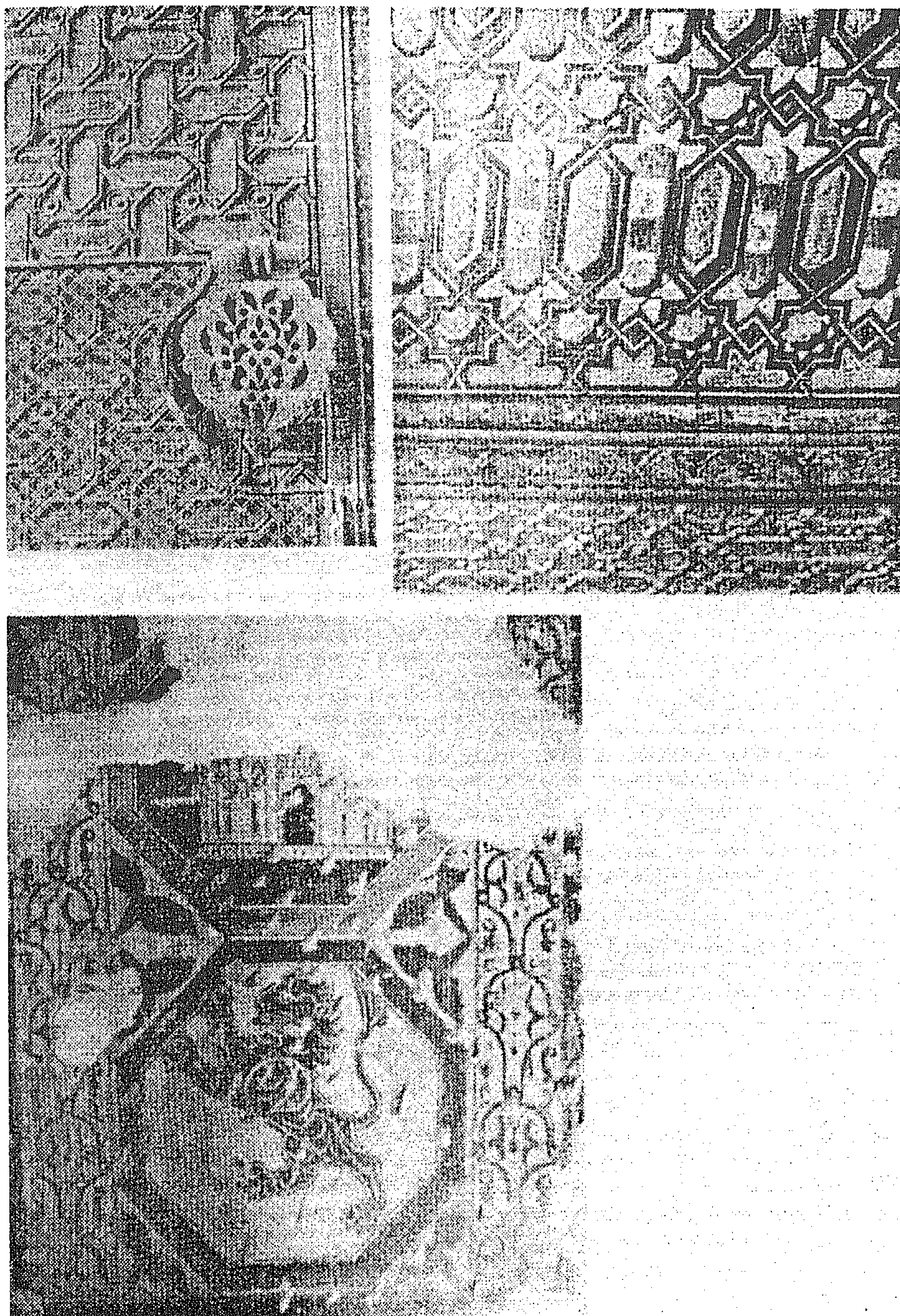
لوحة 167: أشبيلية : القصر المدجن ، في القصر زخارف جصية في صالون السفراء (تصوير المؤلف) .



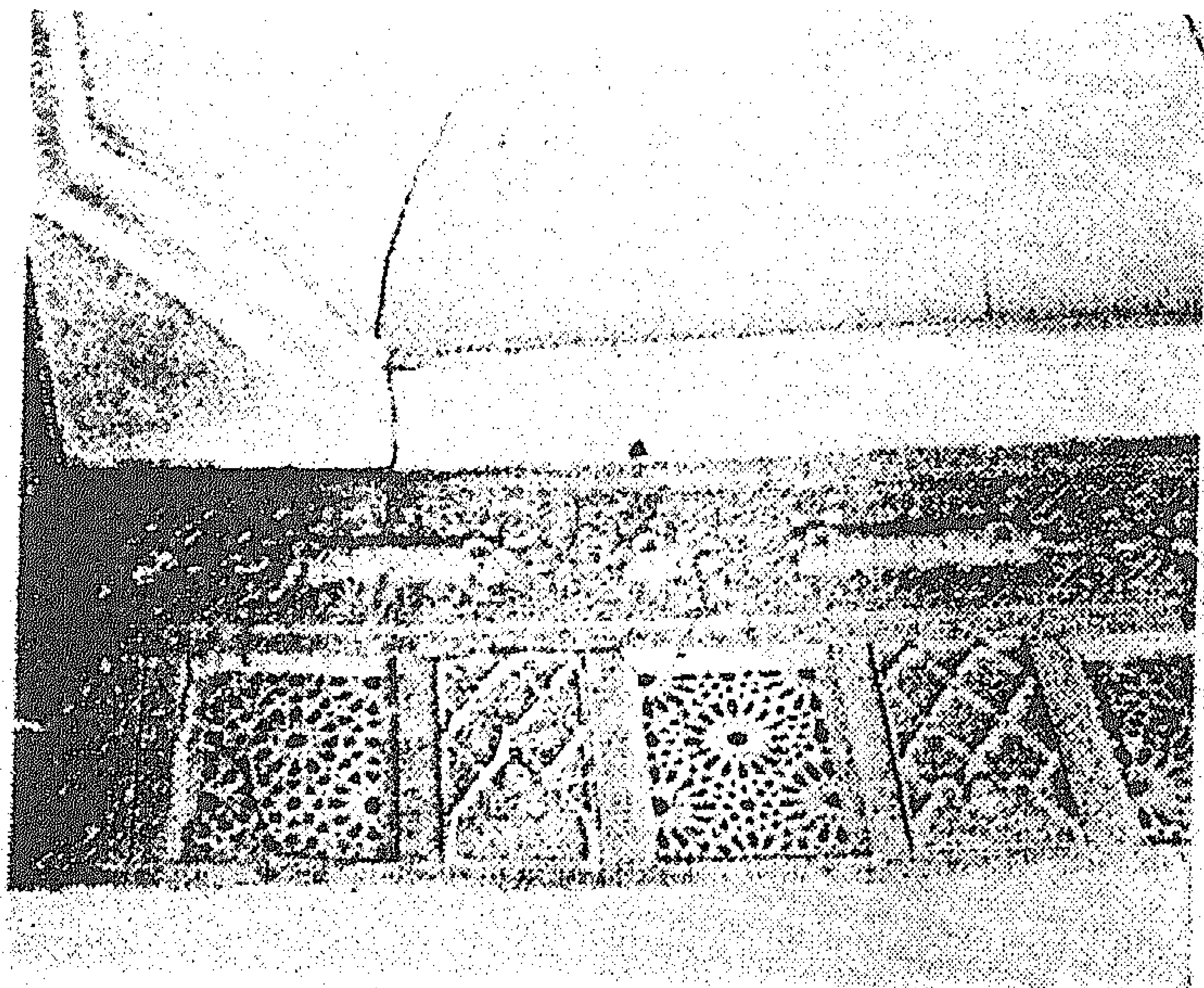
لوحة 168: أشبيلية : القصر المدجن، في القصر نوافذ صالون السفراء (تصوير المؤلف).

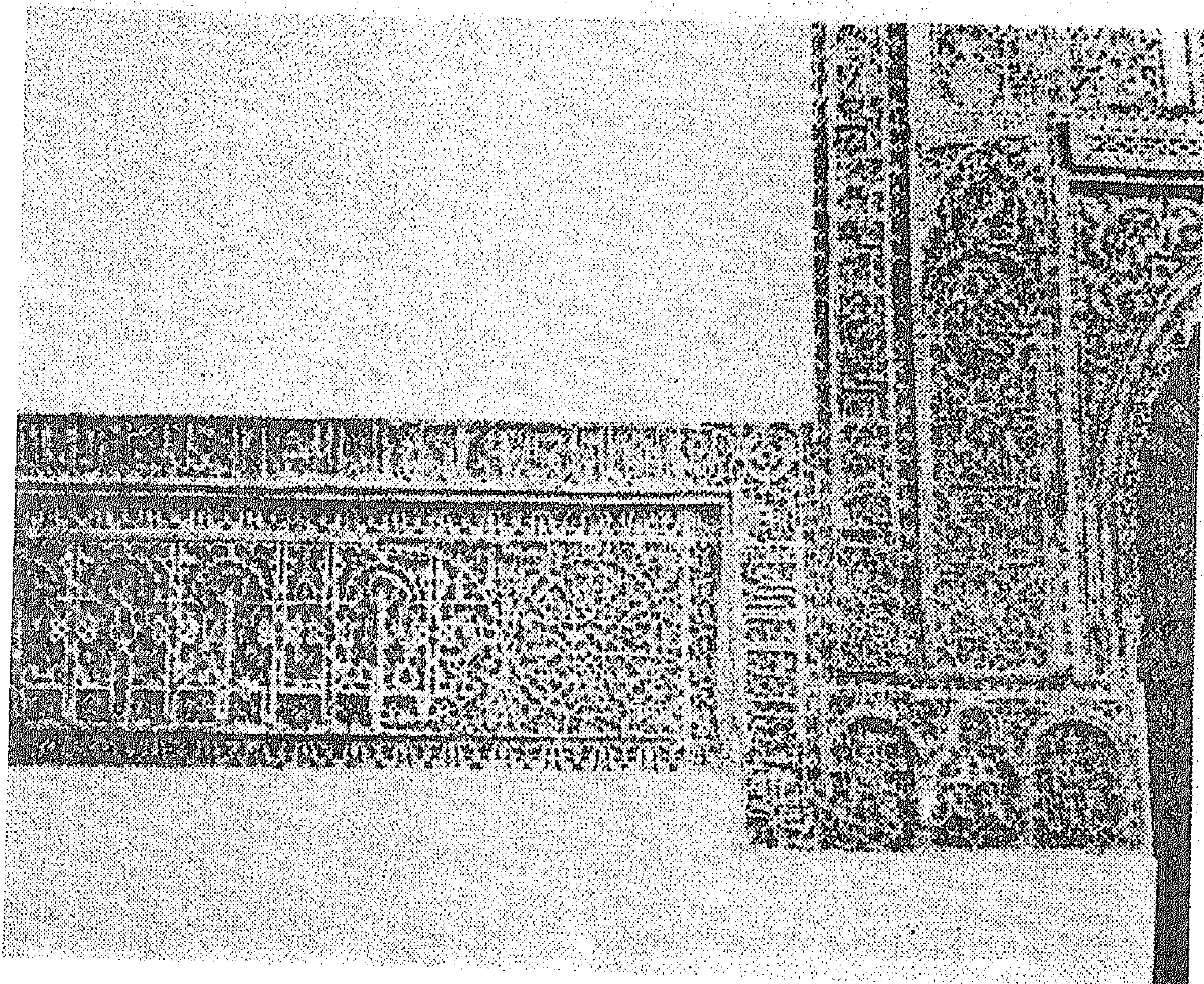


لوحة 169: القصر المدجن في القصر، تفاصيل السقف النصف دائري في صالون السفراء (تصوير المؤلف).

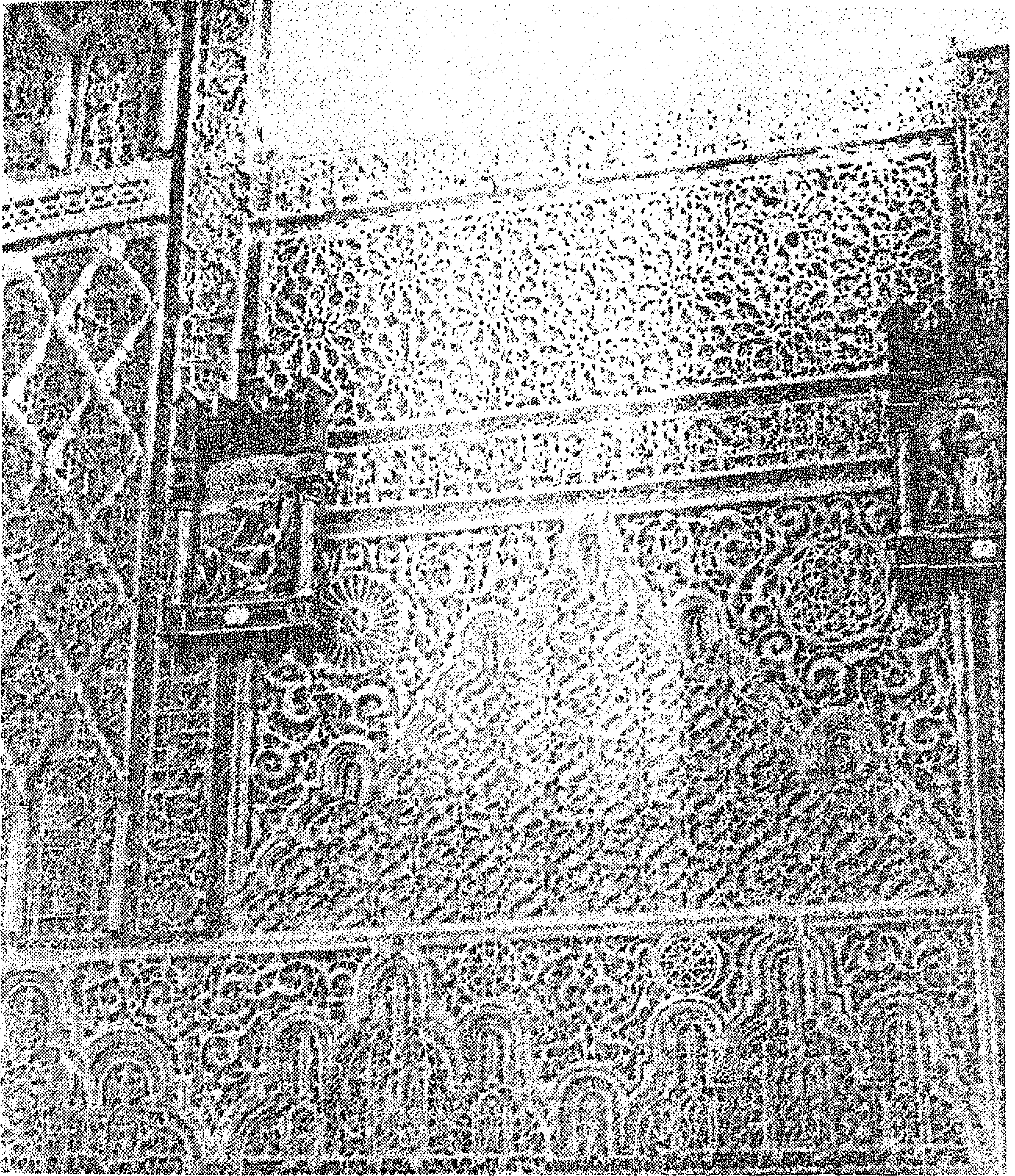


لوحة 170: أشبيلية (a)زخرفة بوابة الغفران ، صحن الكاتدرائية (b) تفاصيل في سقف صحن الوصيفات . القصر المدجن في القصر (c) رسم على طبقة جصية في صحن الجص (تصوير المؤلف) .

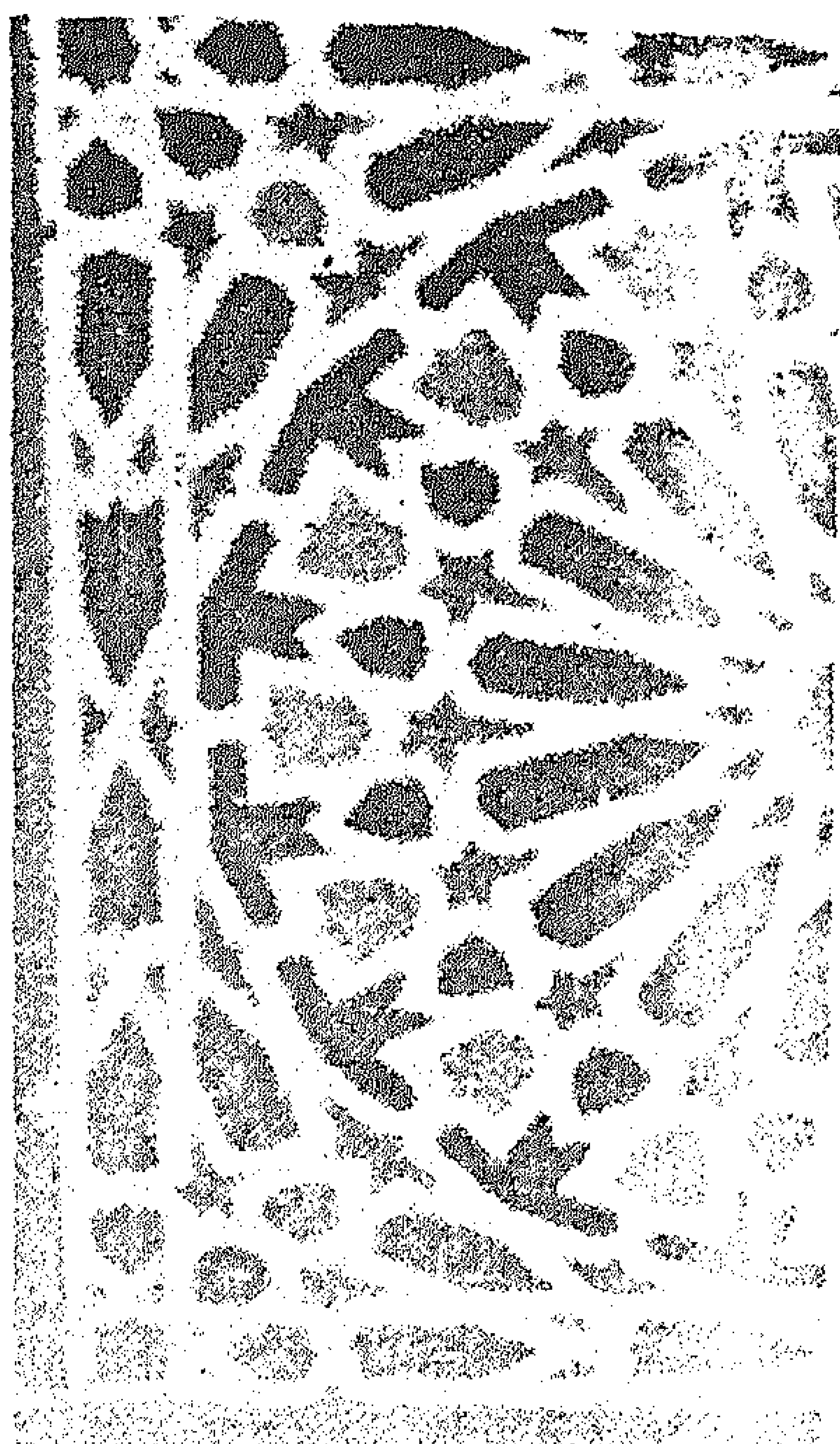


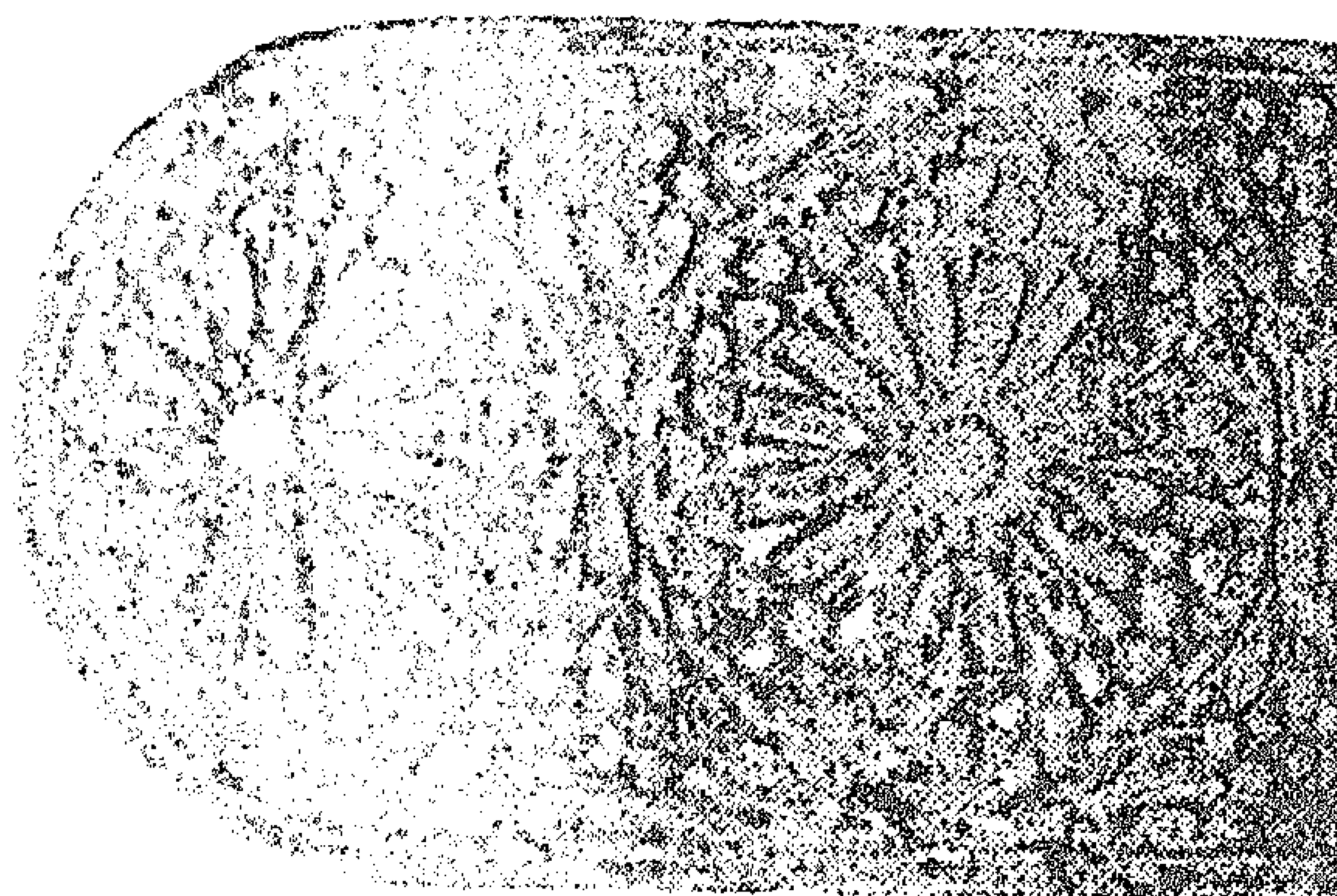


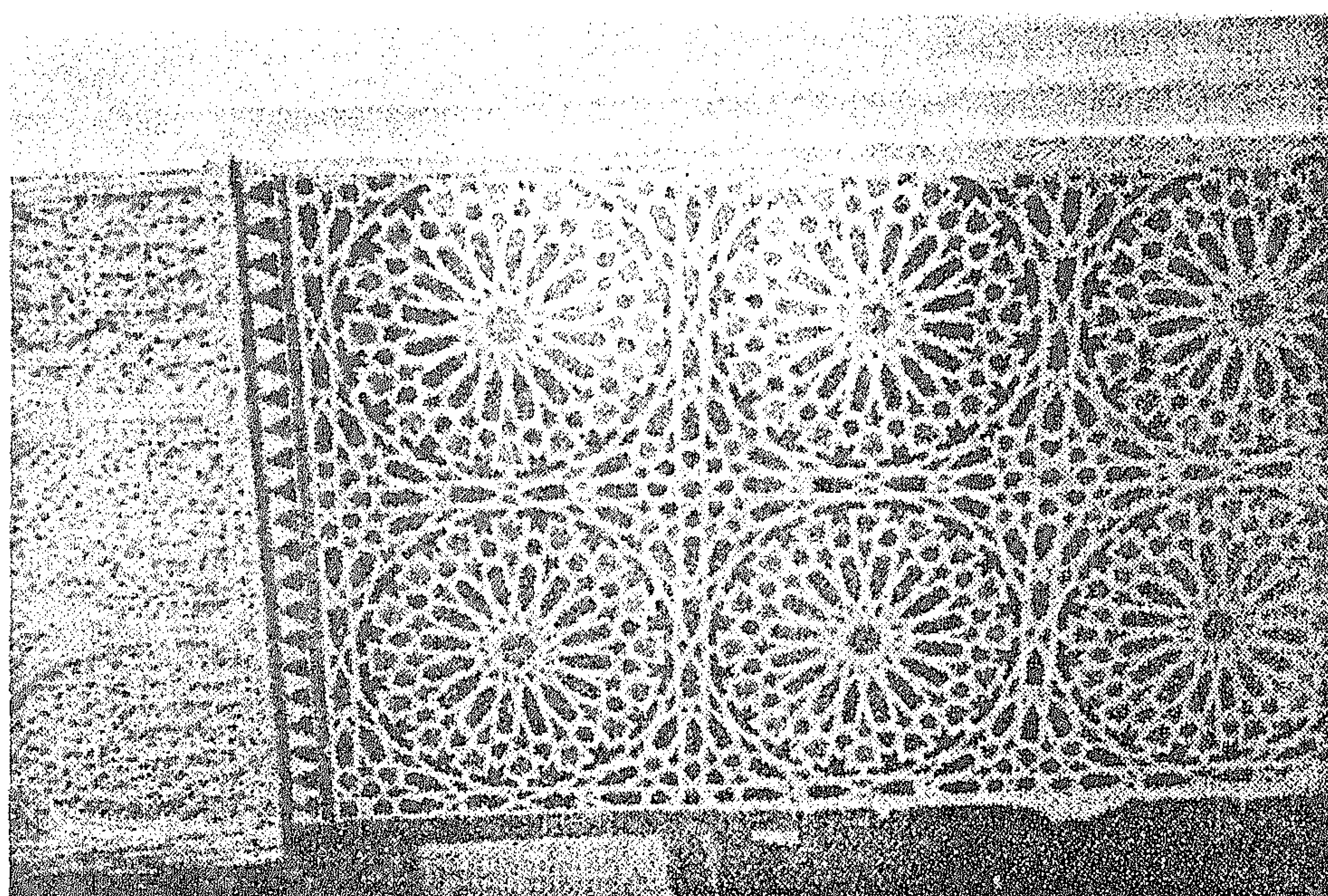
لوحة 171: أشبيلية (كاسا أوليا) زخارف جصية في الصالون الرئيسي (تصوير المؤلف).



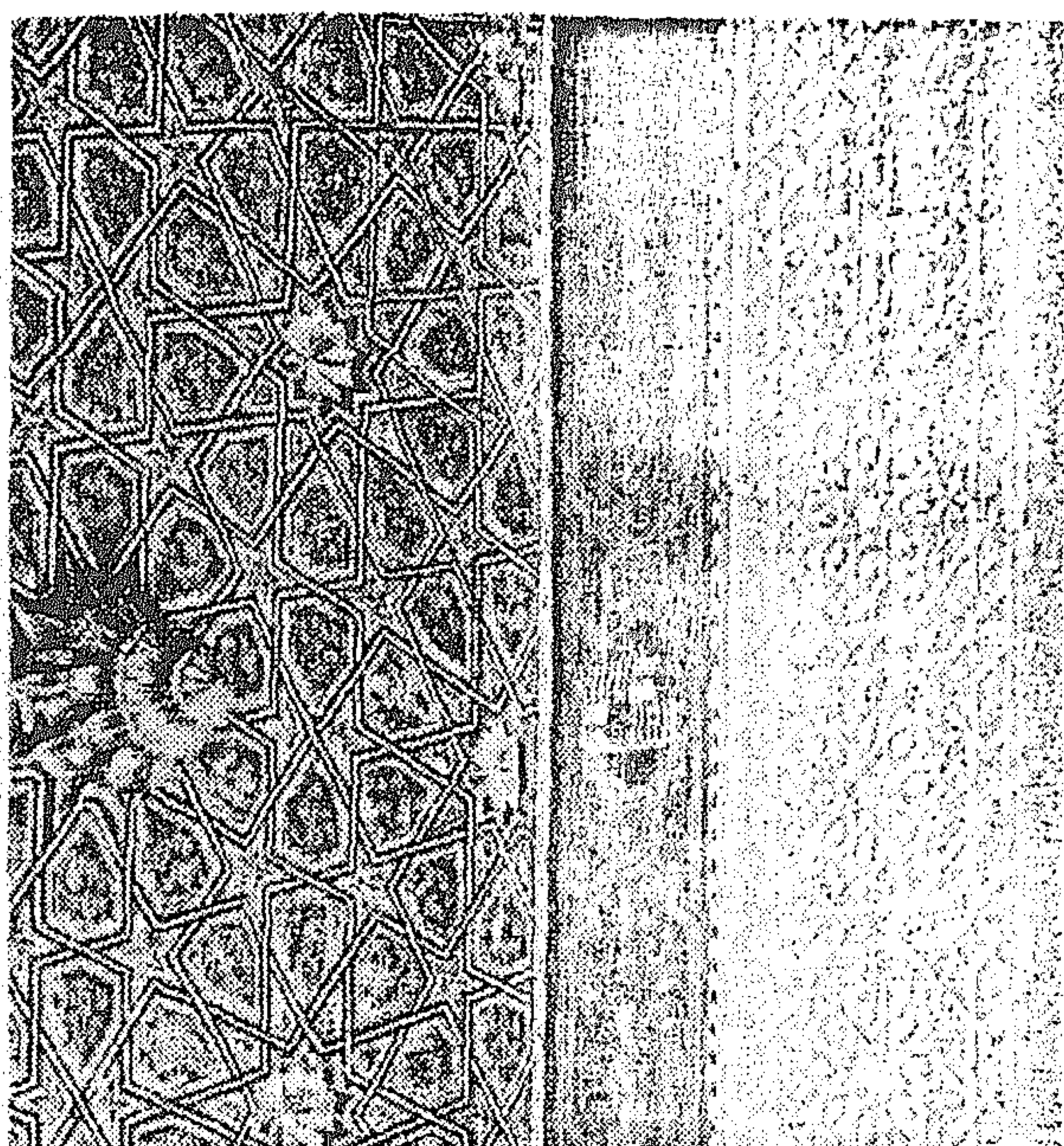
لوحة 172: أشبيلية (المنزل المدجن أوليا) زخارف جصية في الصالون الرئيسي (تصوير المؤلف) .



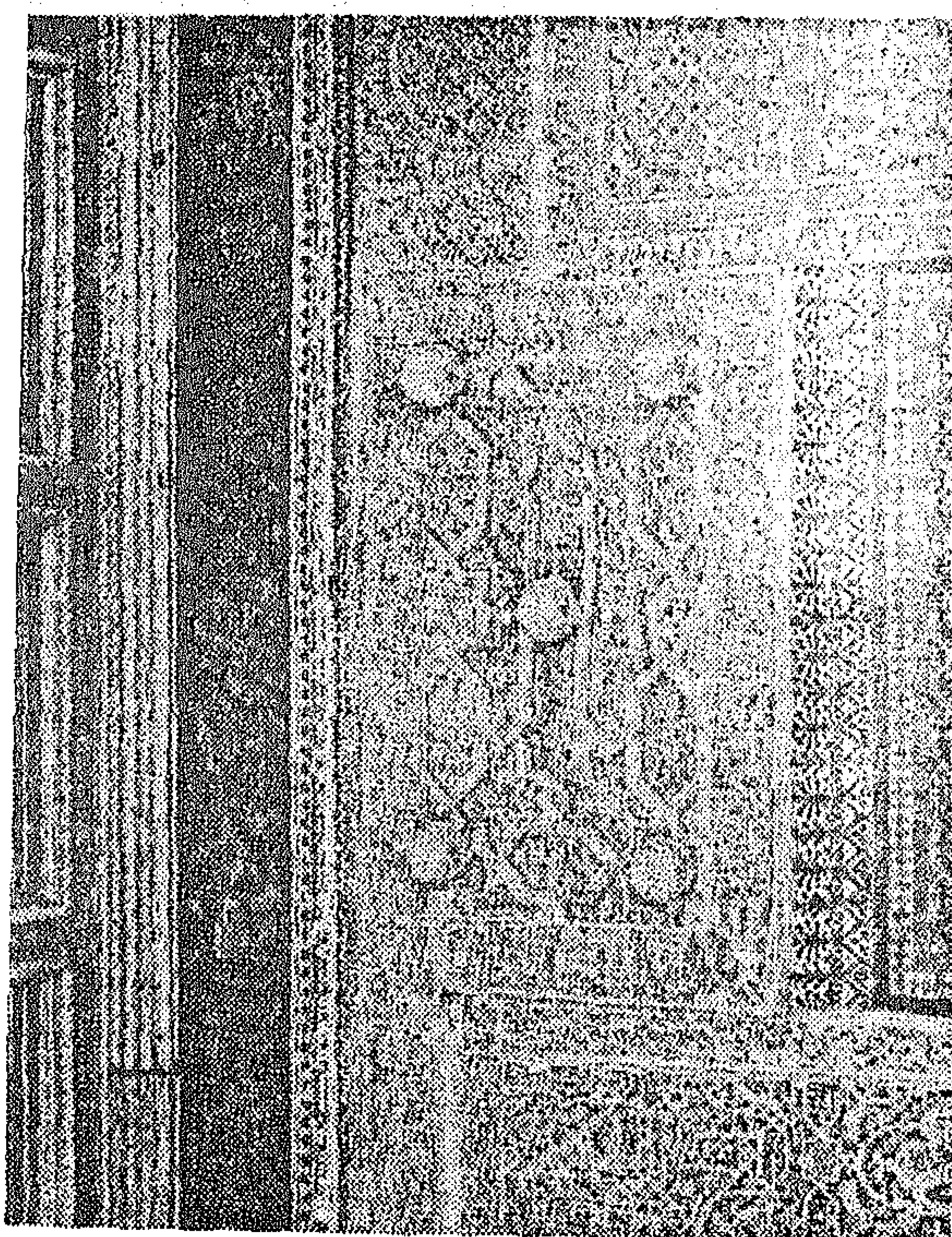


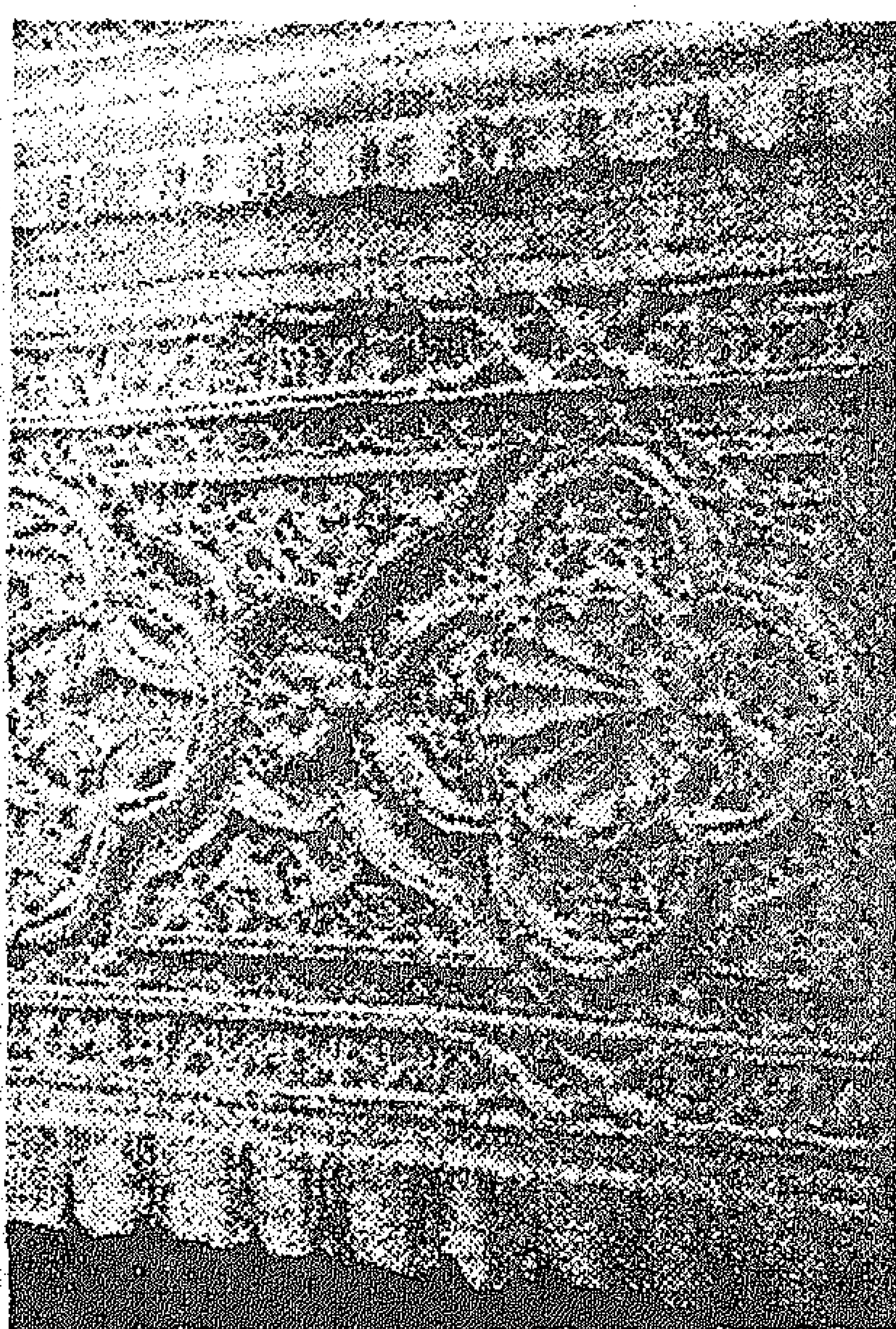


لوحة 173: أشبيلية b,a وزرة سيراميك وبعض التفاصيل في كاسا أوليا . c سلبي يرجع إلى القرن التاسع عشر ، وقد استخدم في الترميمات التي جرت في قصر أشبيلية(تصوير المؤلف) .

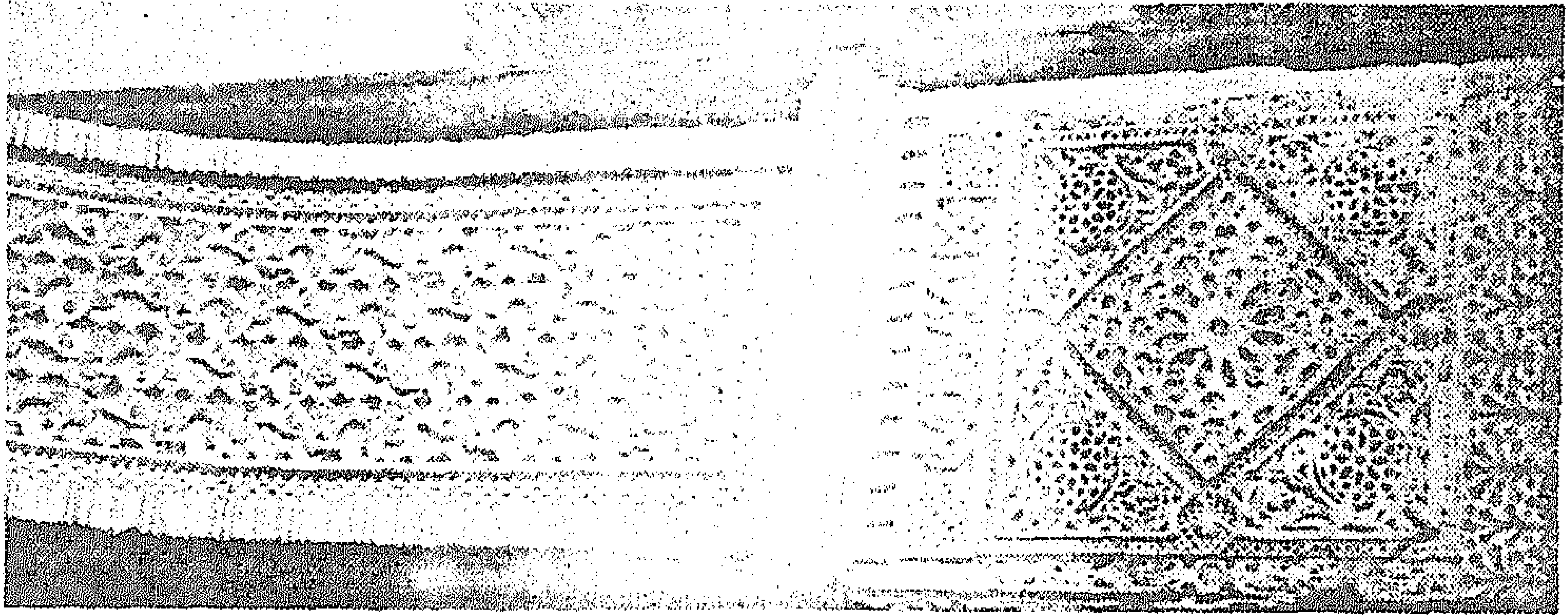


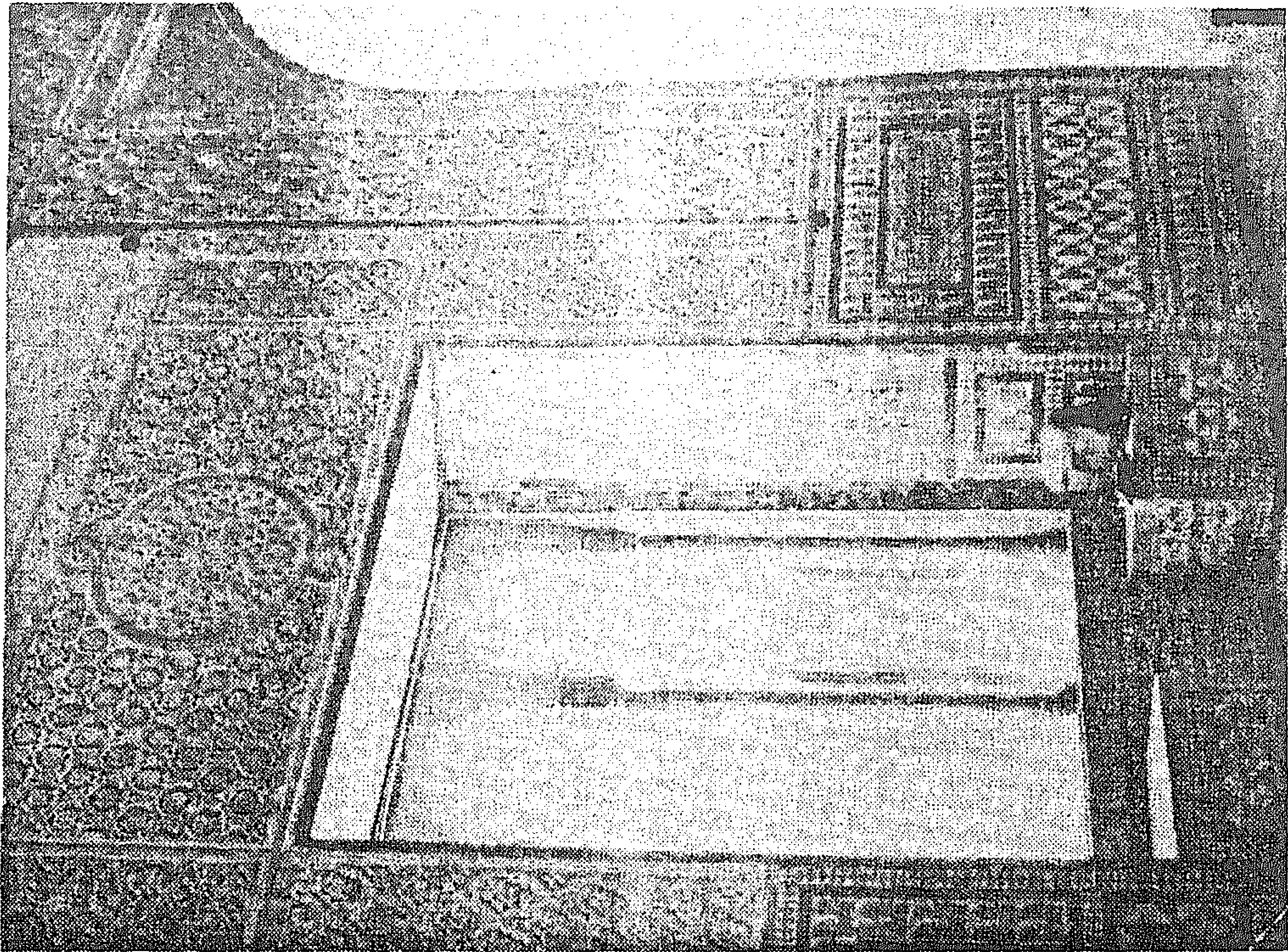




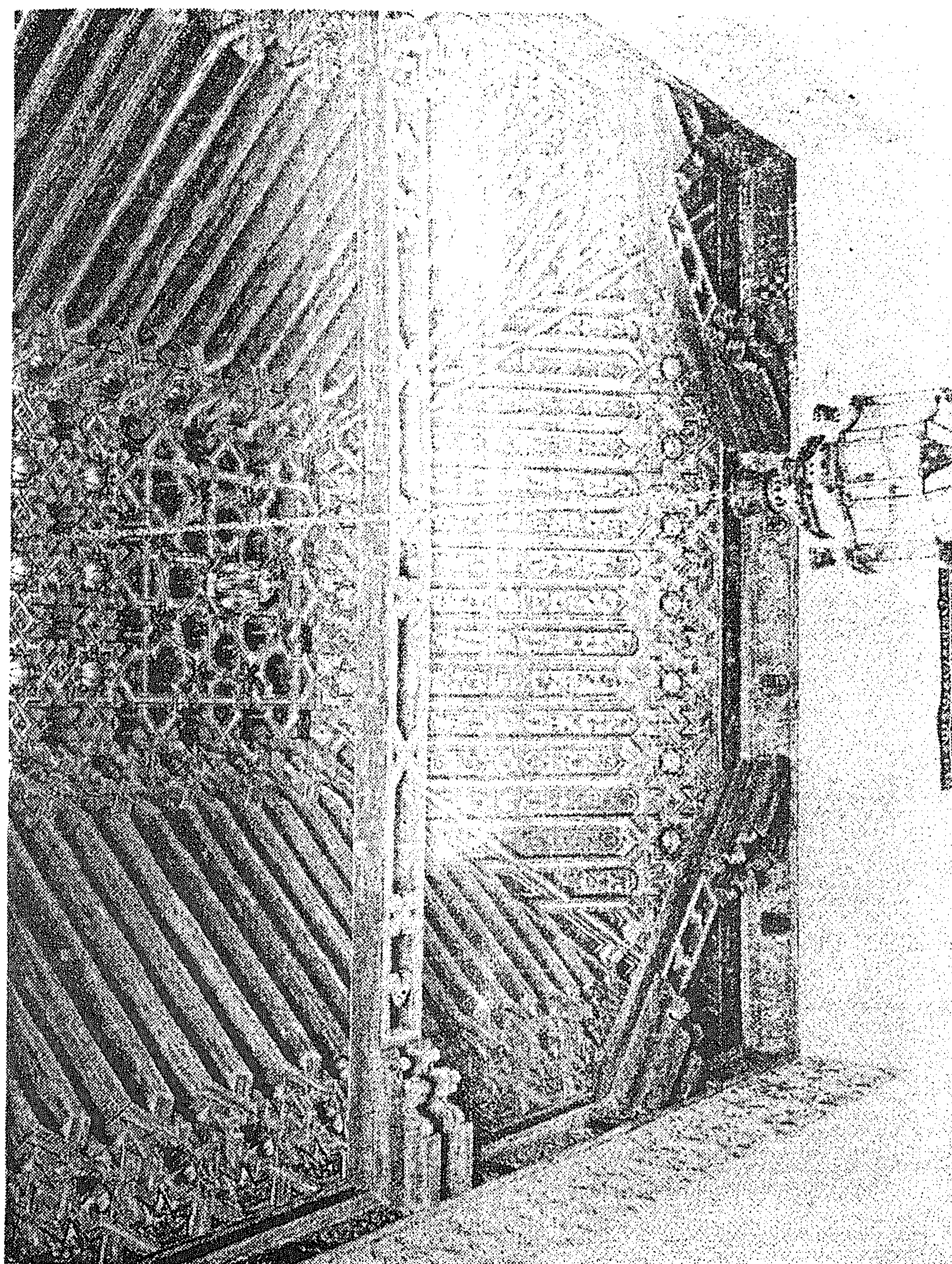


لوحة 174: أشبيلية - كاسابيلاتوس . زخارف متعددة (تصوير المؤلف) .

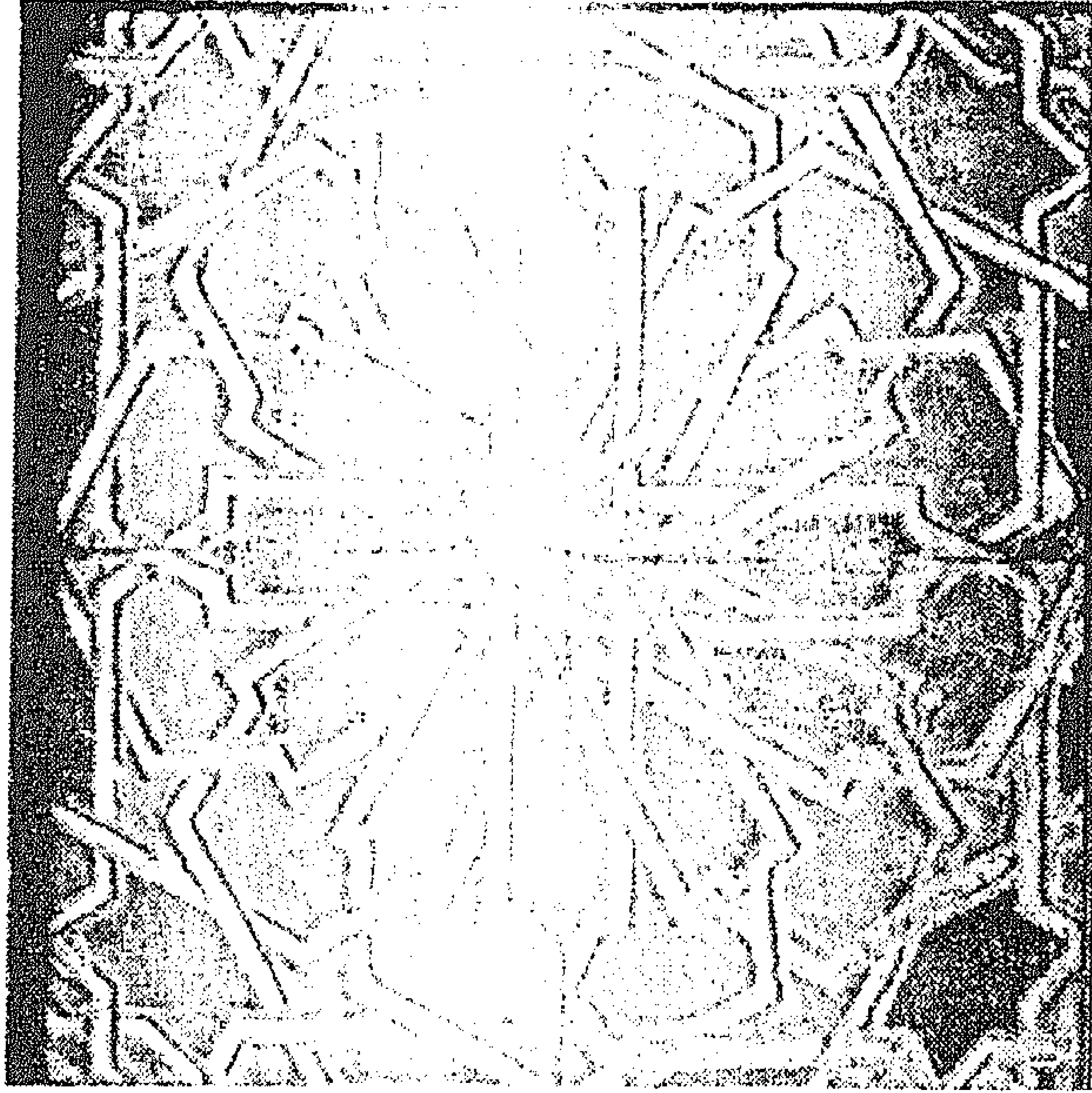


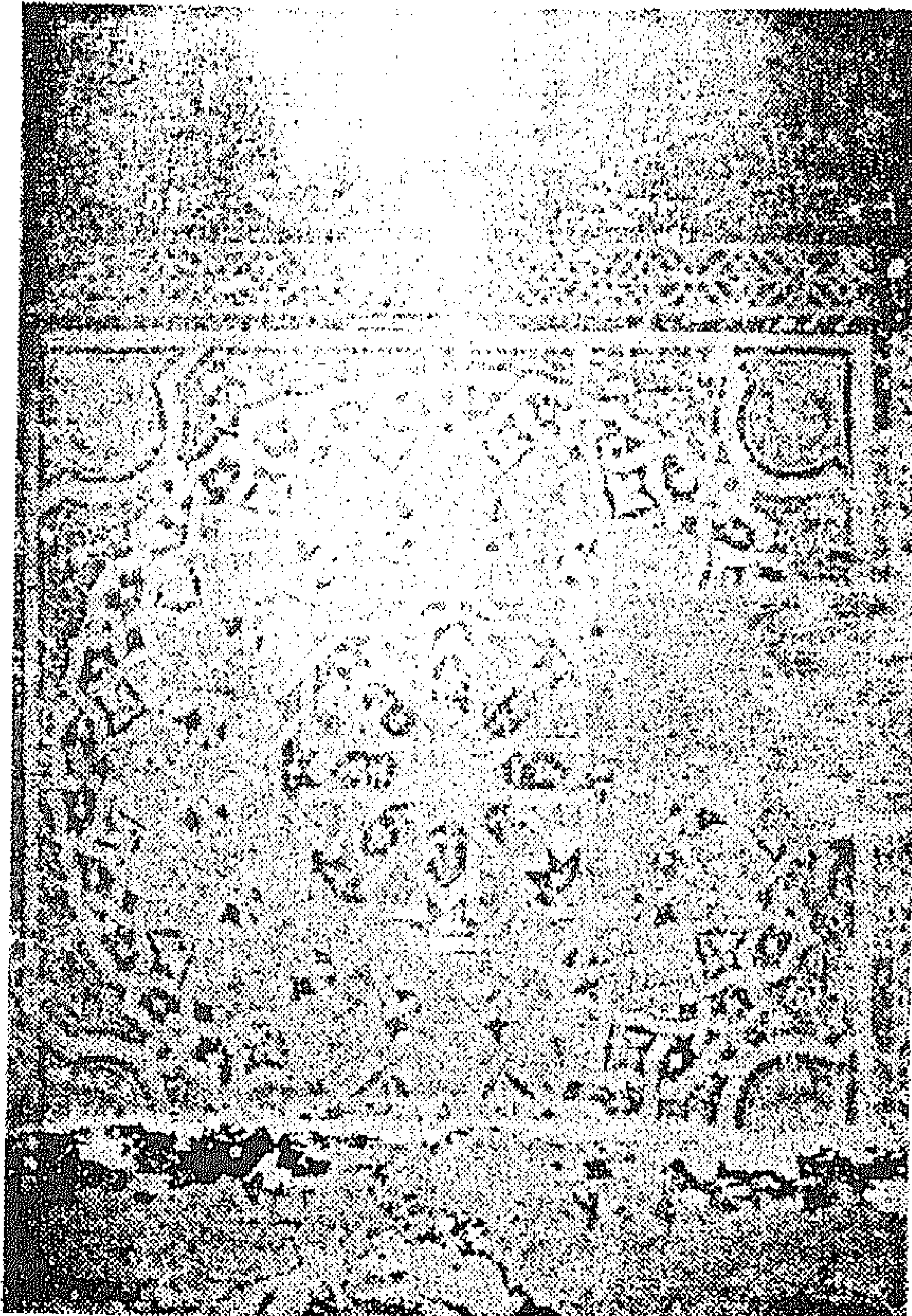


لوحة 175: أشبيلية - كاسا بيلاتوس (a زخارف جصية في أحد الصالونات المجاورة للصحن (b تفاصيل لعقد من عقود الصحن (تصوير المؤلف) .

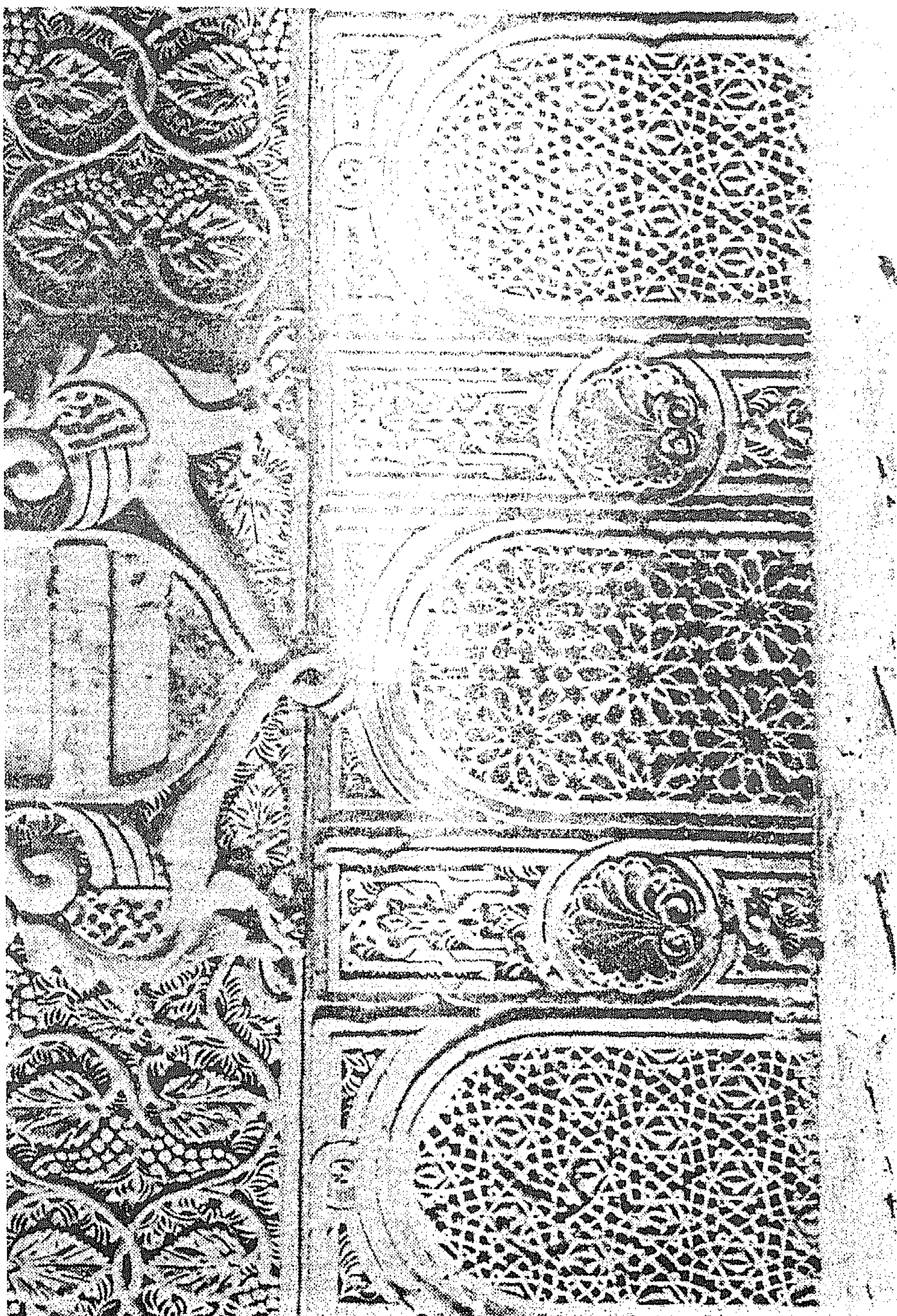


لوحة 176: أشبيلية «كاسادي لاس دوينياس» سقف السلم الرئيسي (تصوير المؤلف).

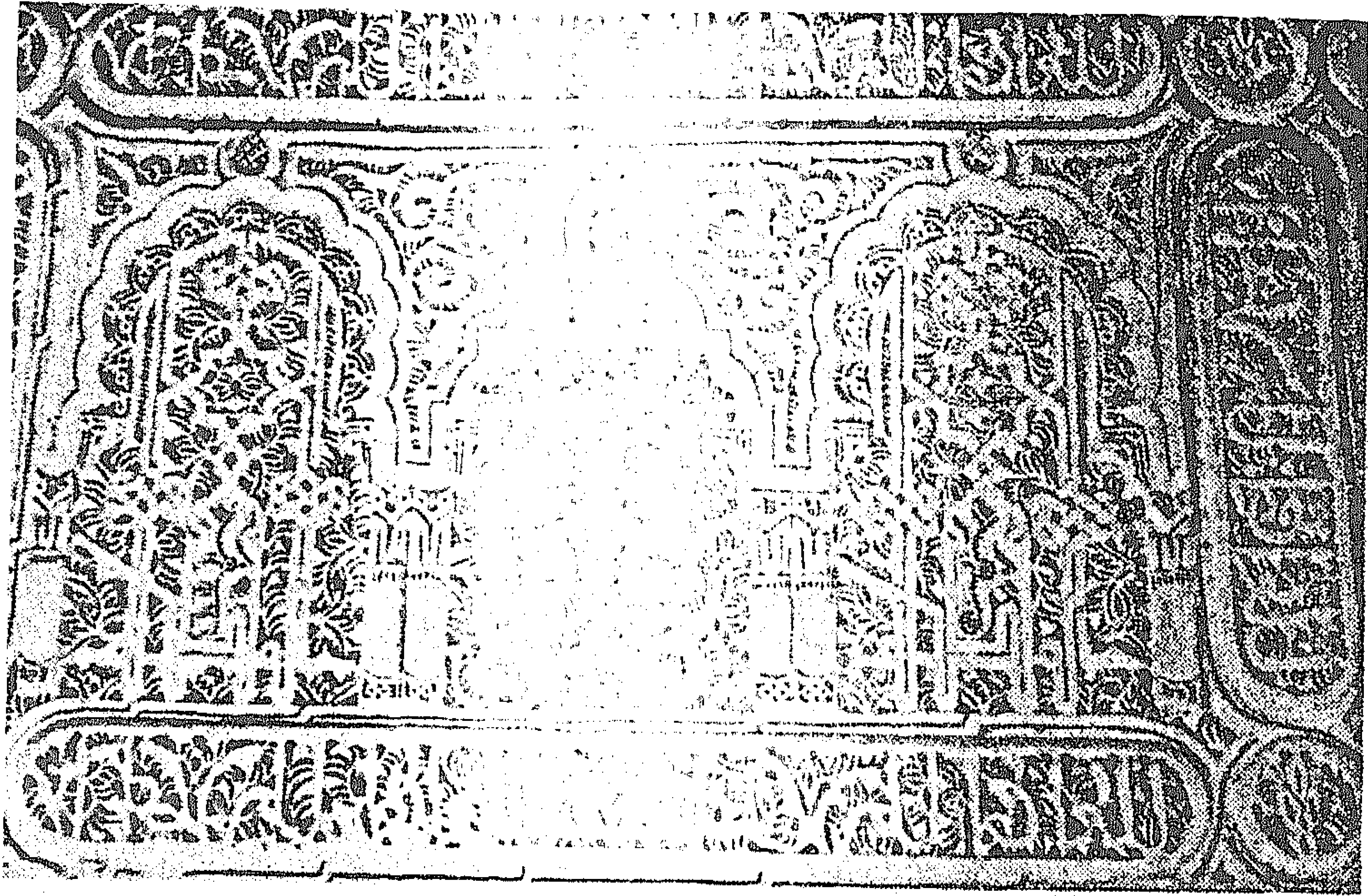


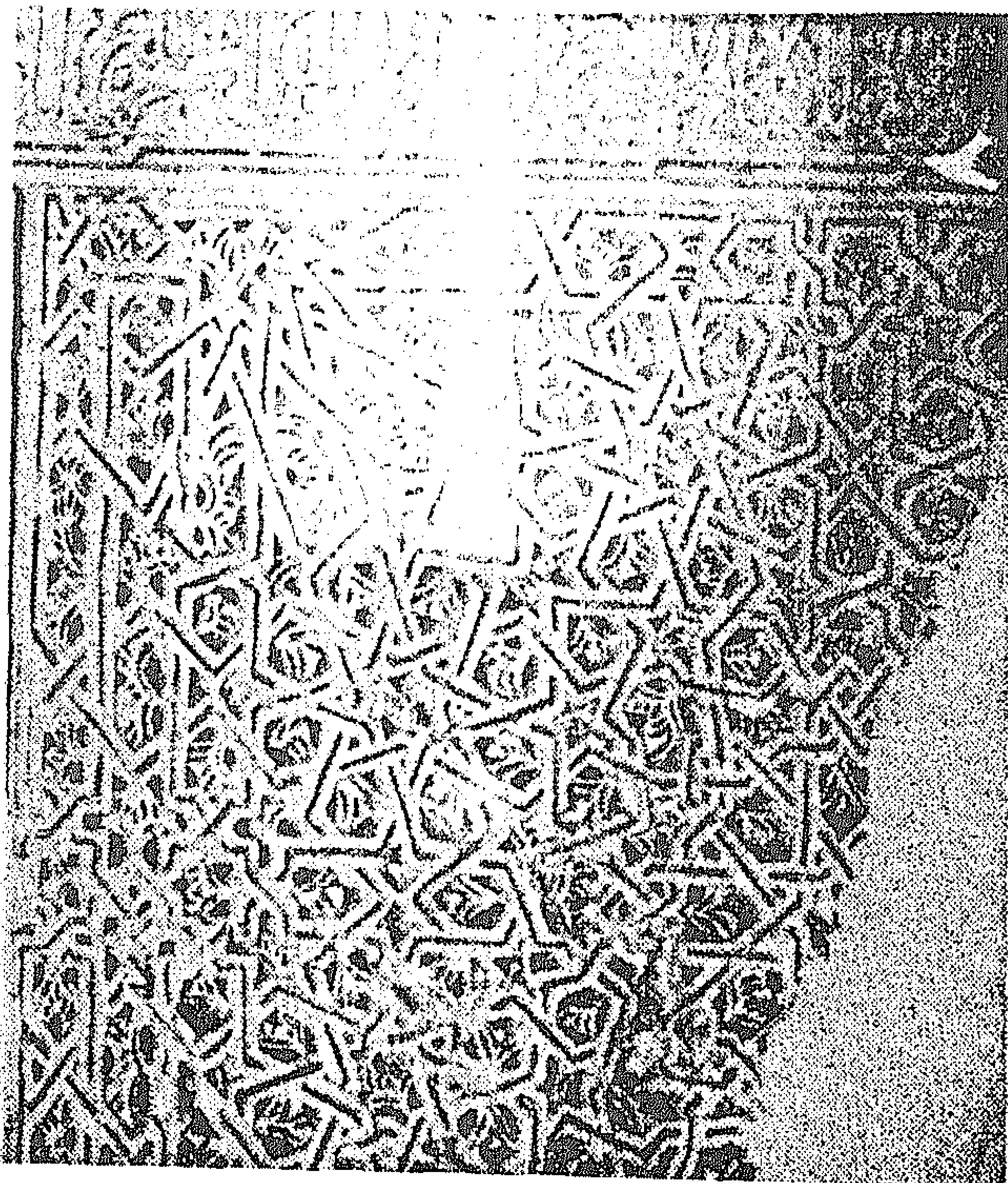


لوحة 177: a زليج أشبيلي في معهد بلنسية دي دون خوان b رسم وزرة في سان ايسيدرو دل كامبو سانتيبونثي (أشبيلية).

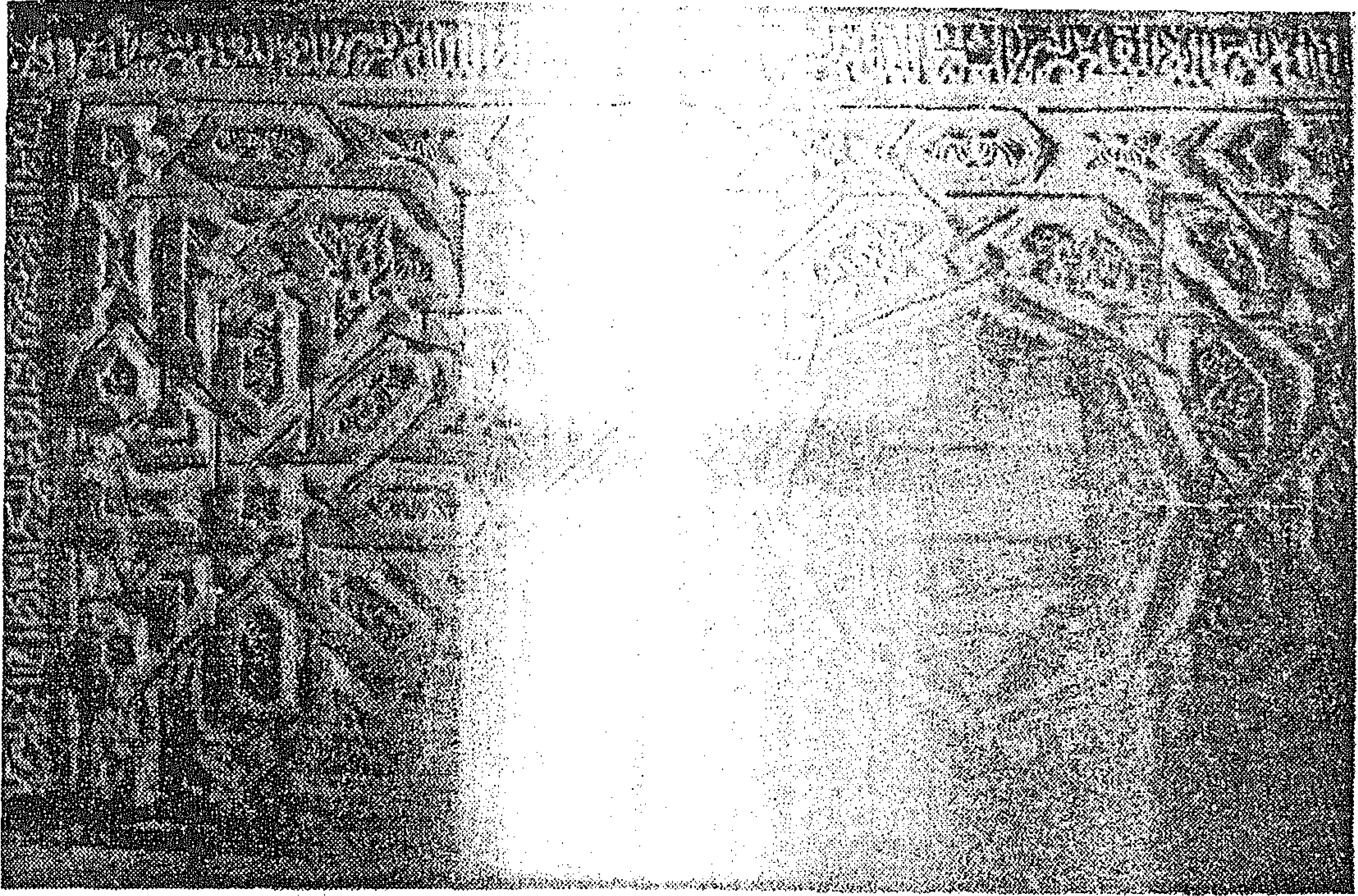


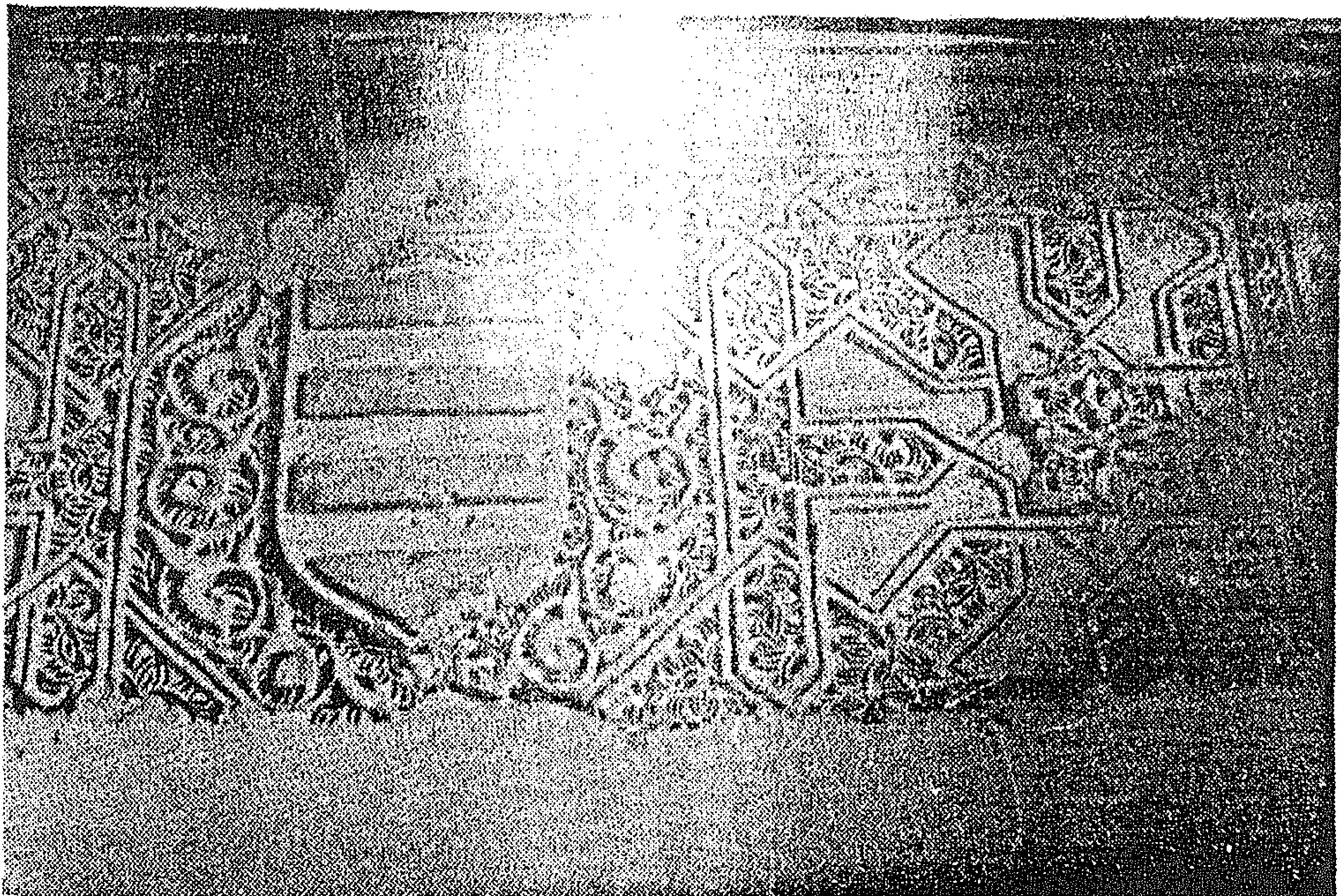
لوحة 178 : إستجة (أشبيلية) قصر دي لوس قرطبة يقع في دائرة دير تريساس (تصوير المؤلف) .



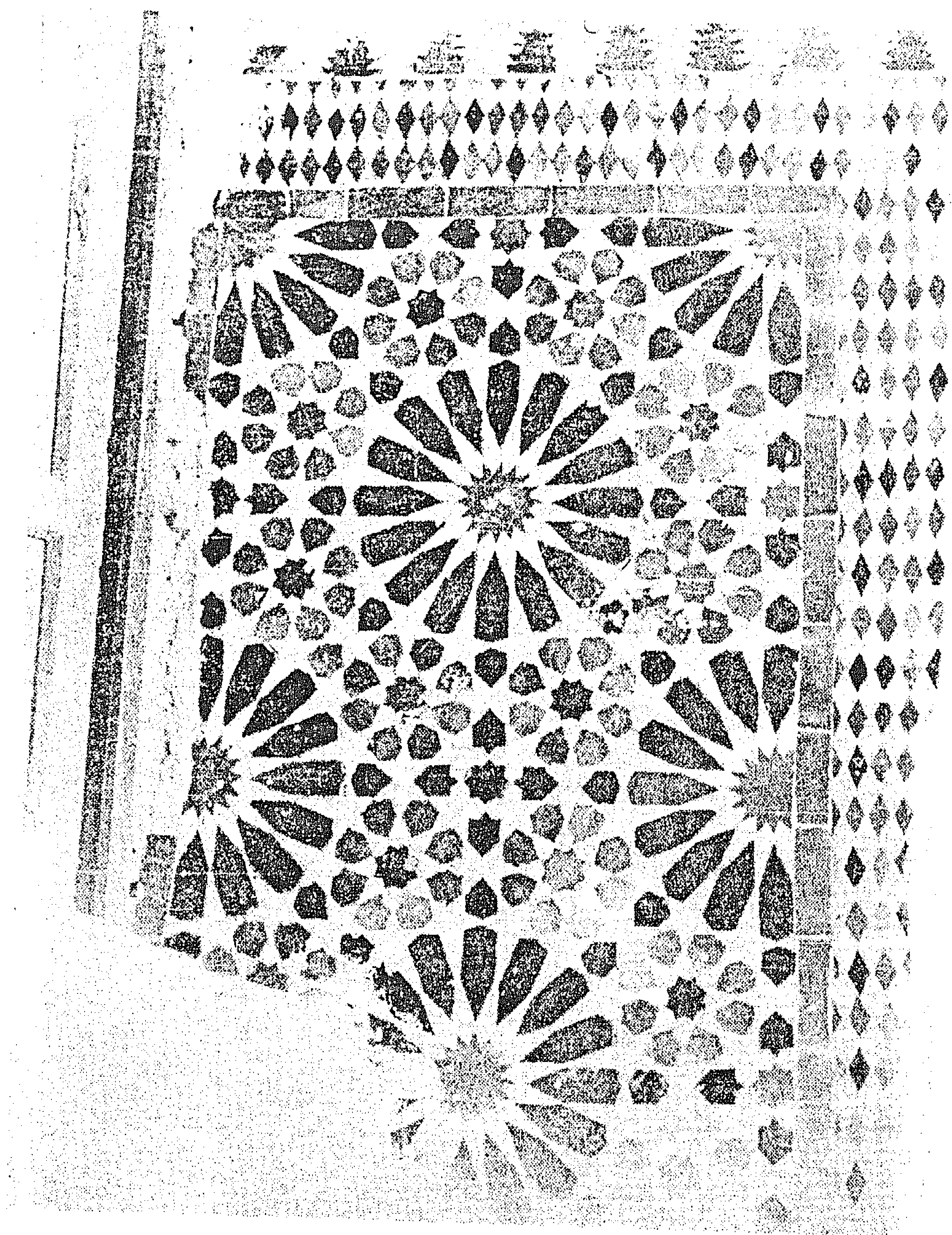


لوحة 179 : إستجة (أشبيلية) قصر دي لوس قرطبة زخارف جصية في الصالون (تصوير المؤلف) .

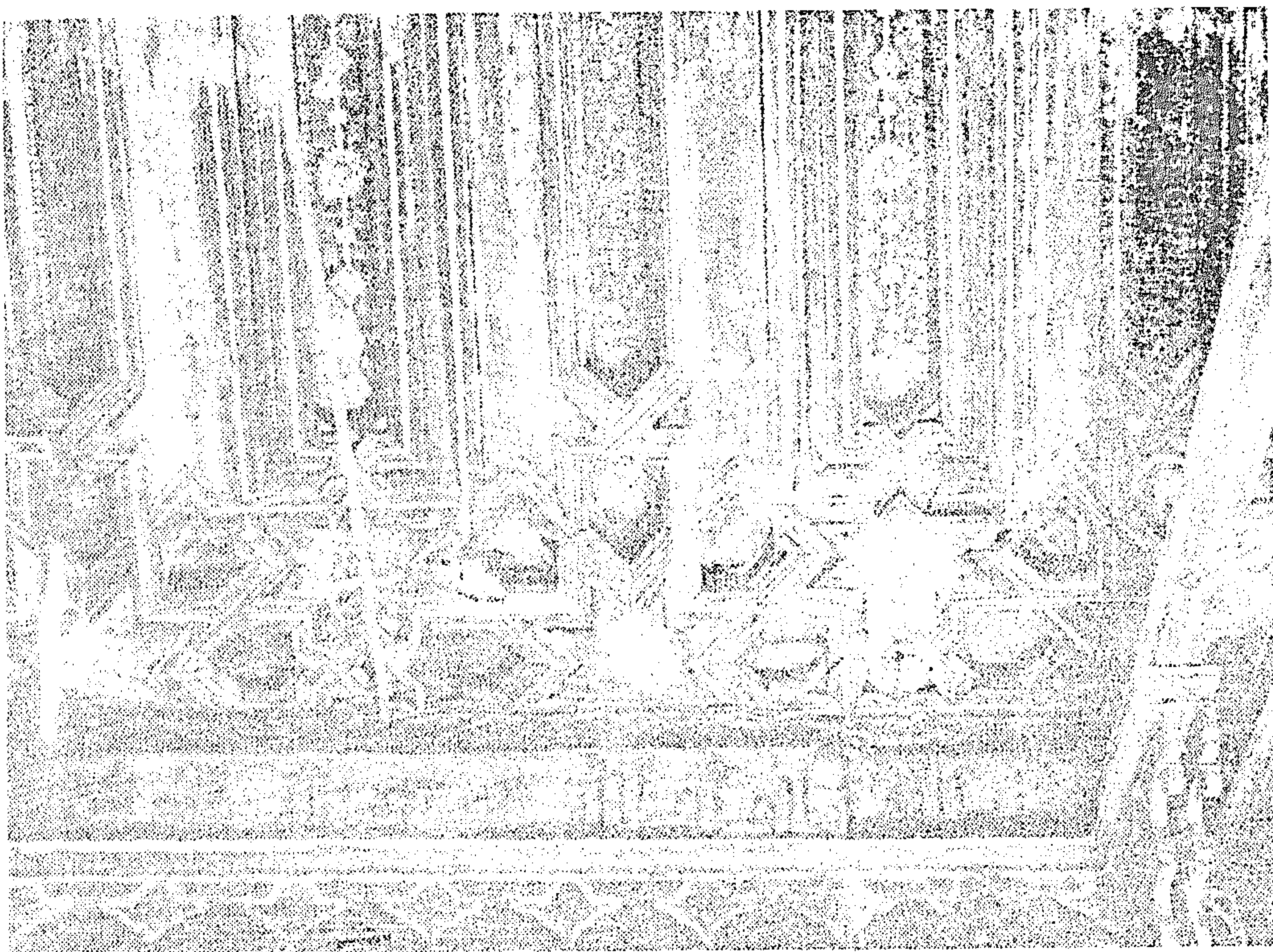


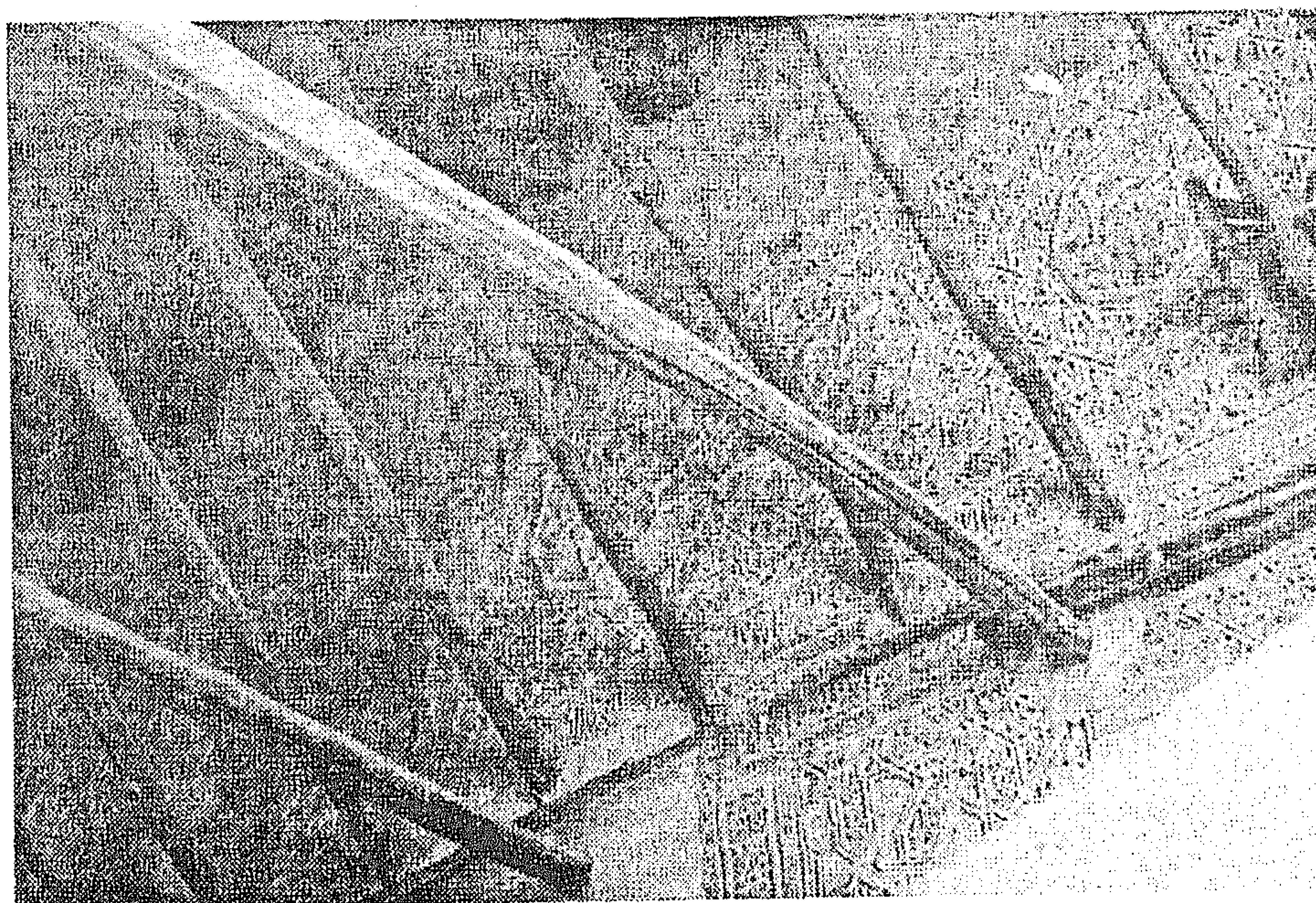


لوحة 180: إستجة (أشبيلية) قصر دي لوس قرطبة زخارف جصية في الصالونات (تصوير المؤلف).

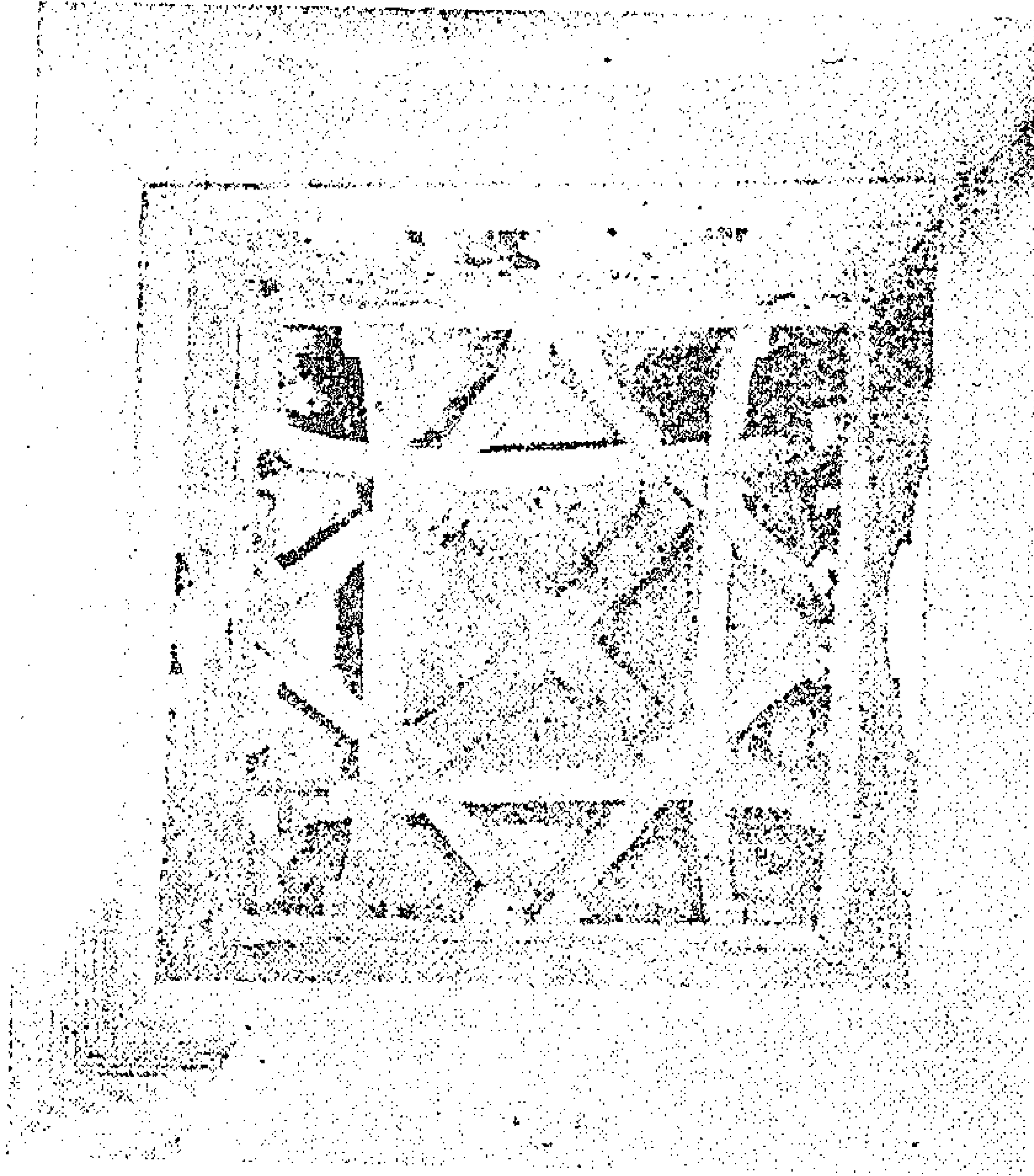


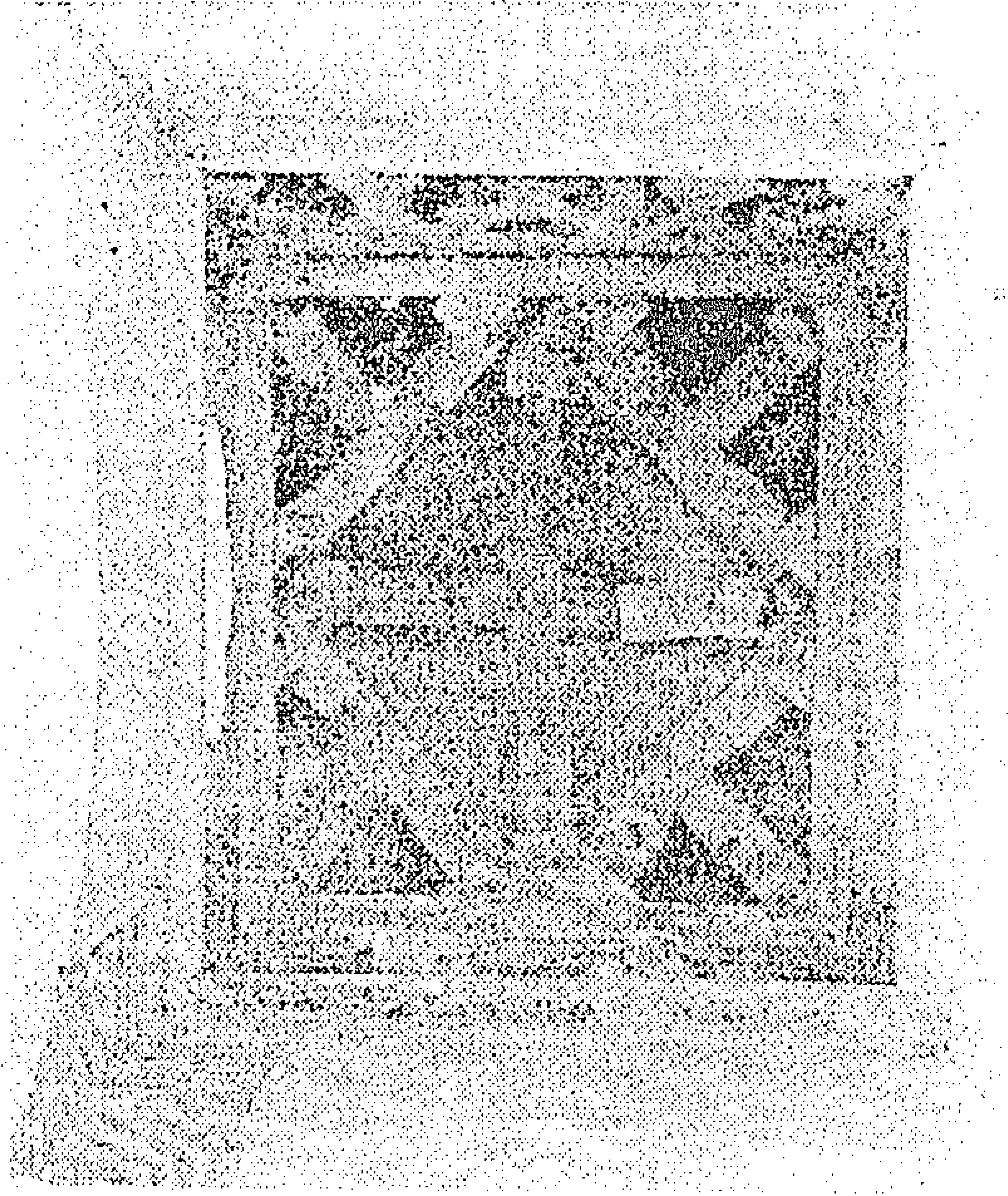
لوحة 181 : إستجة (أشبيلية) قصر دي لوس قرطبة وزرة سيراميك (تصوير المؤلف) .

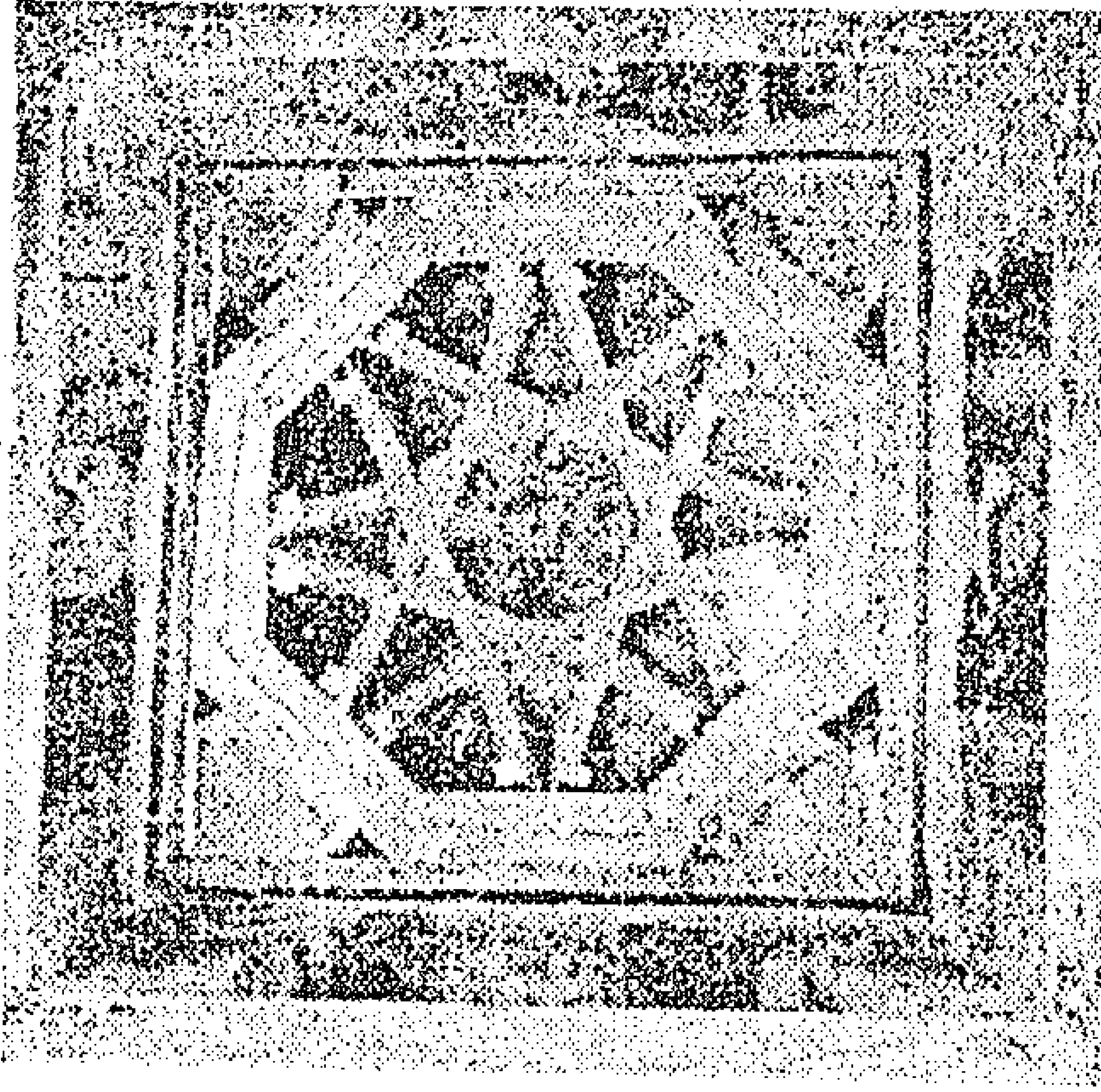




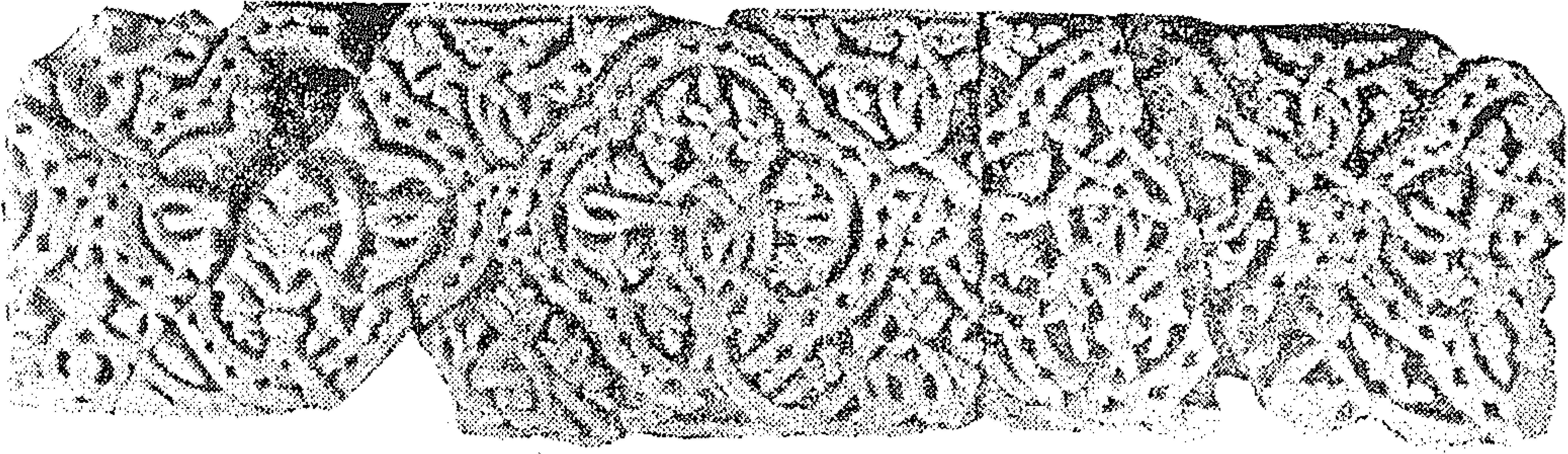
لوحة 182: إستجة (أشبيلية) قصر دي لوس قرطبة السقف والزخارف الجصية في الصالونات (تصوير المؤلف).

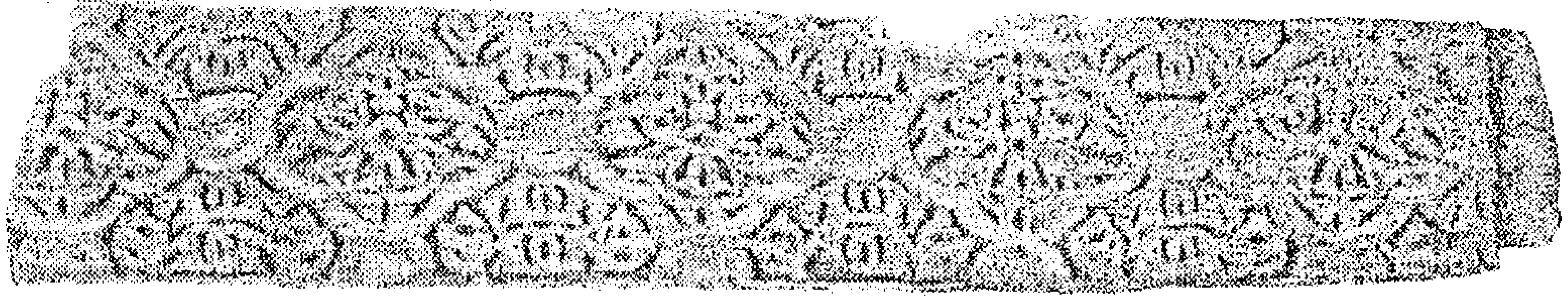


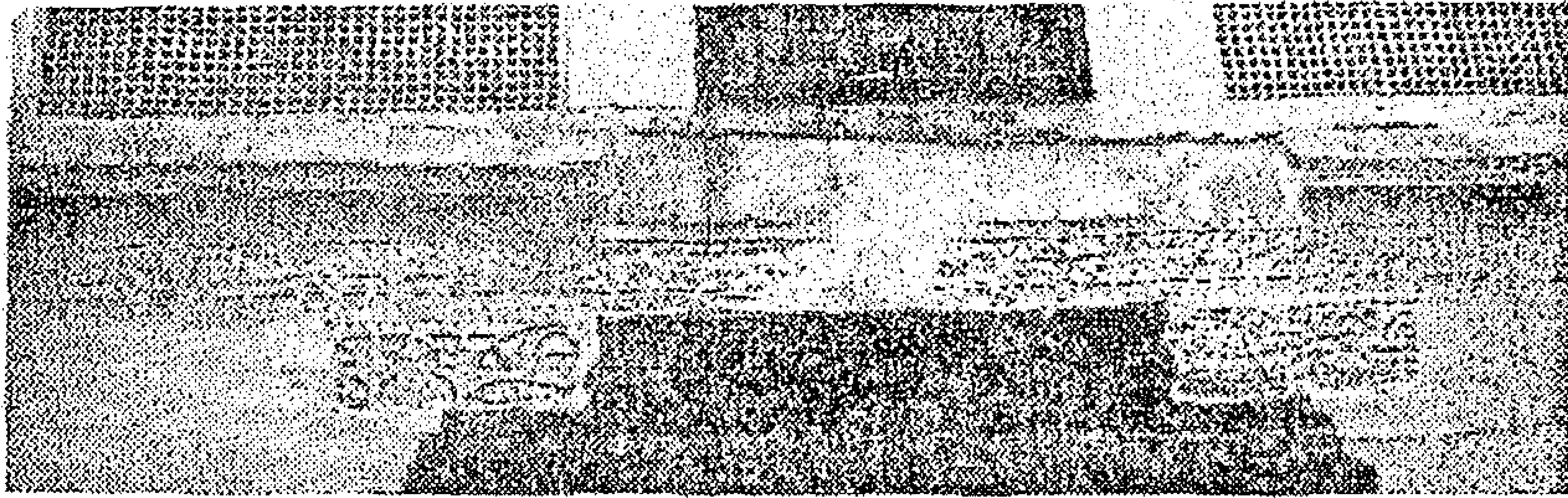


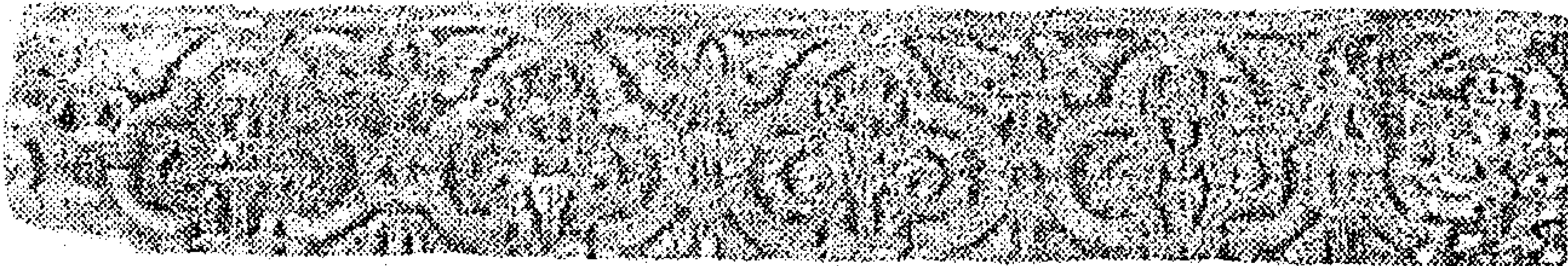


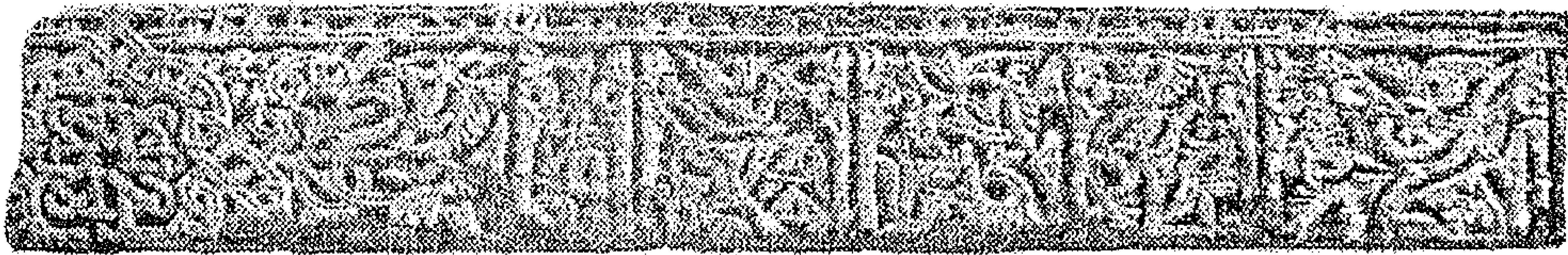
لوحة 183: طليطلة : مسجد الباب المردوم القباب الخلافية للمصلي .





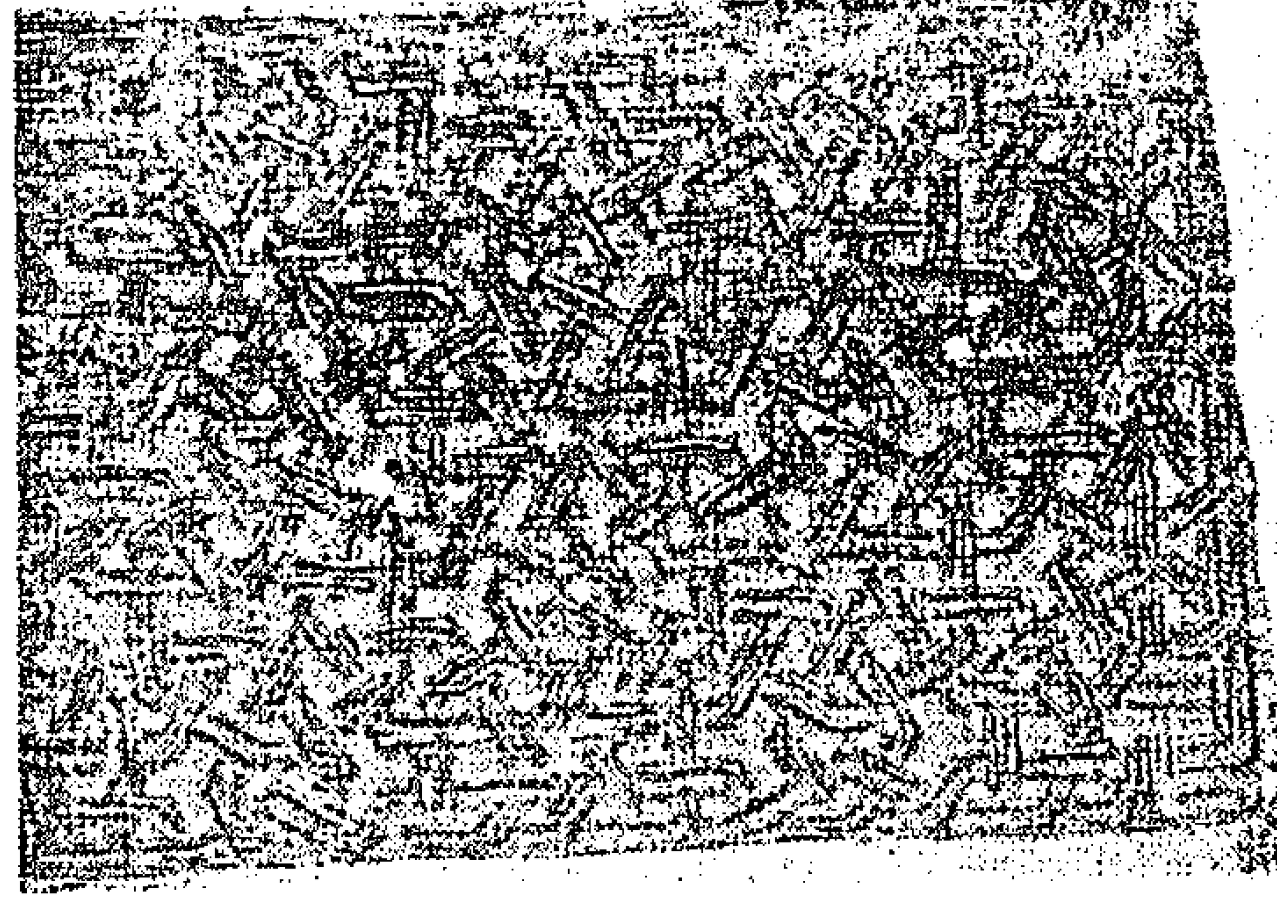


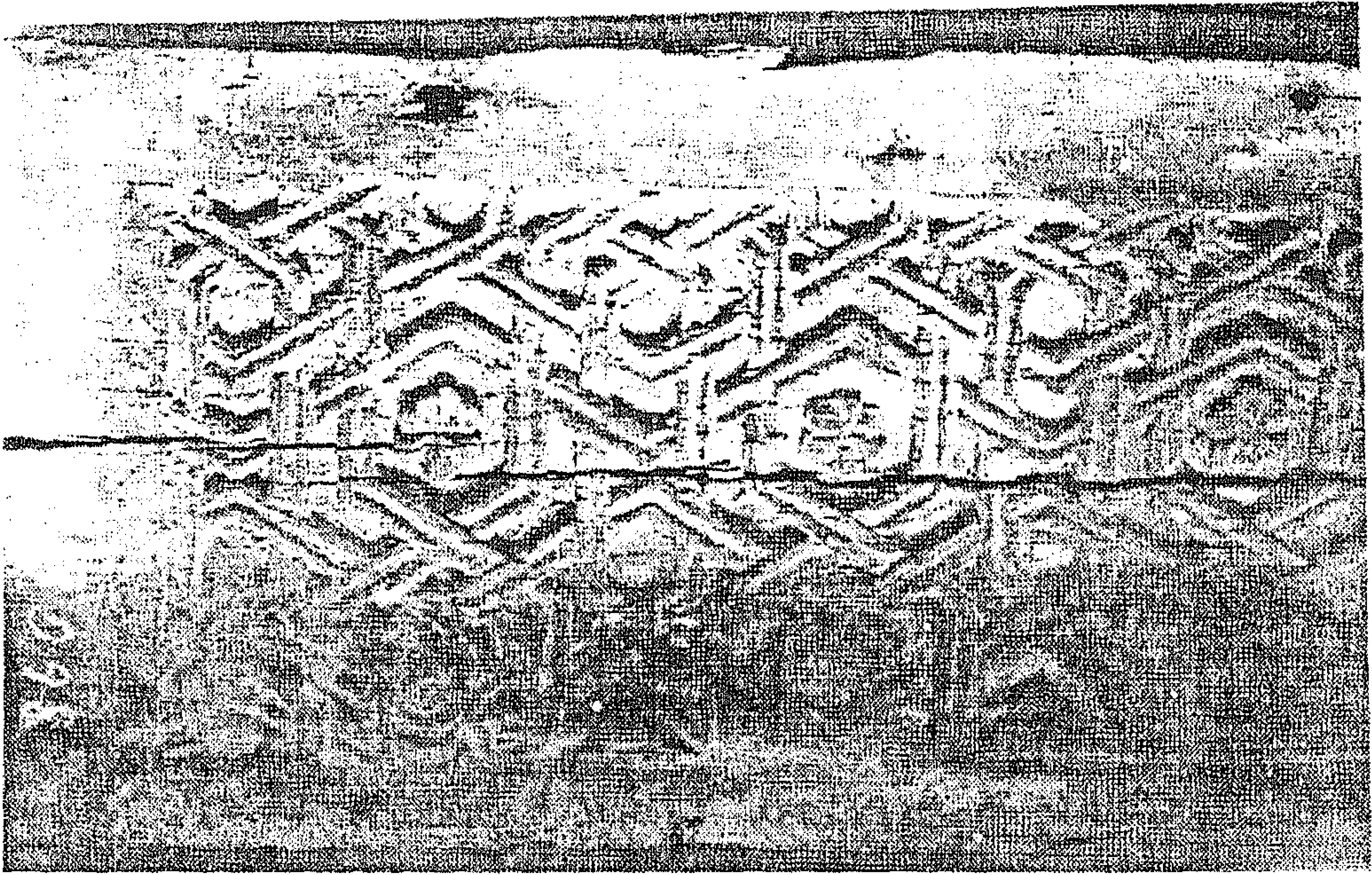




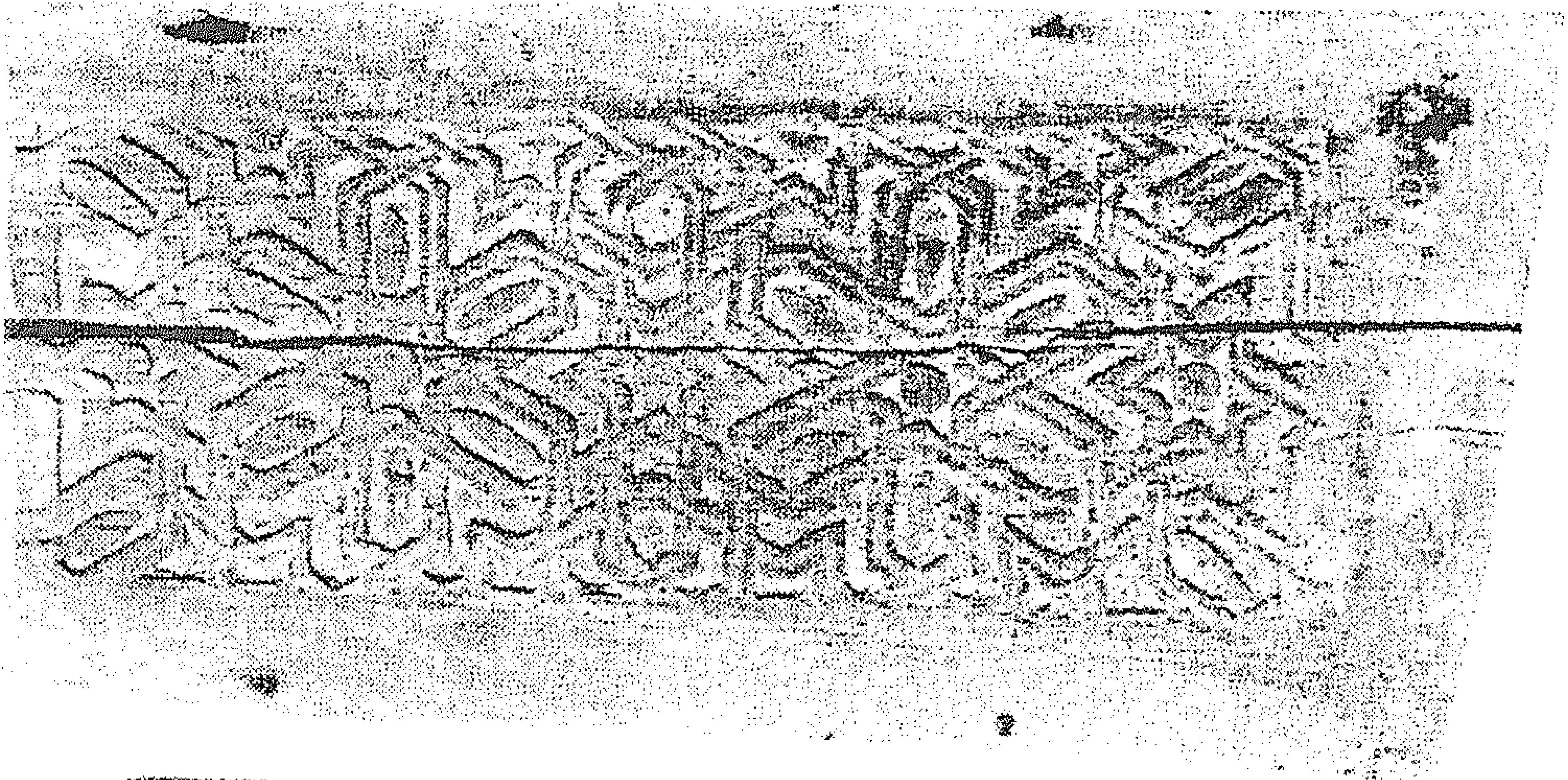


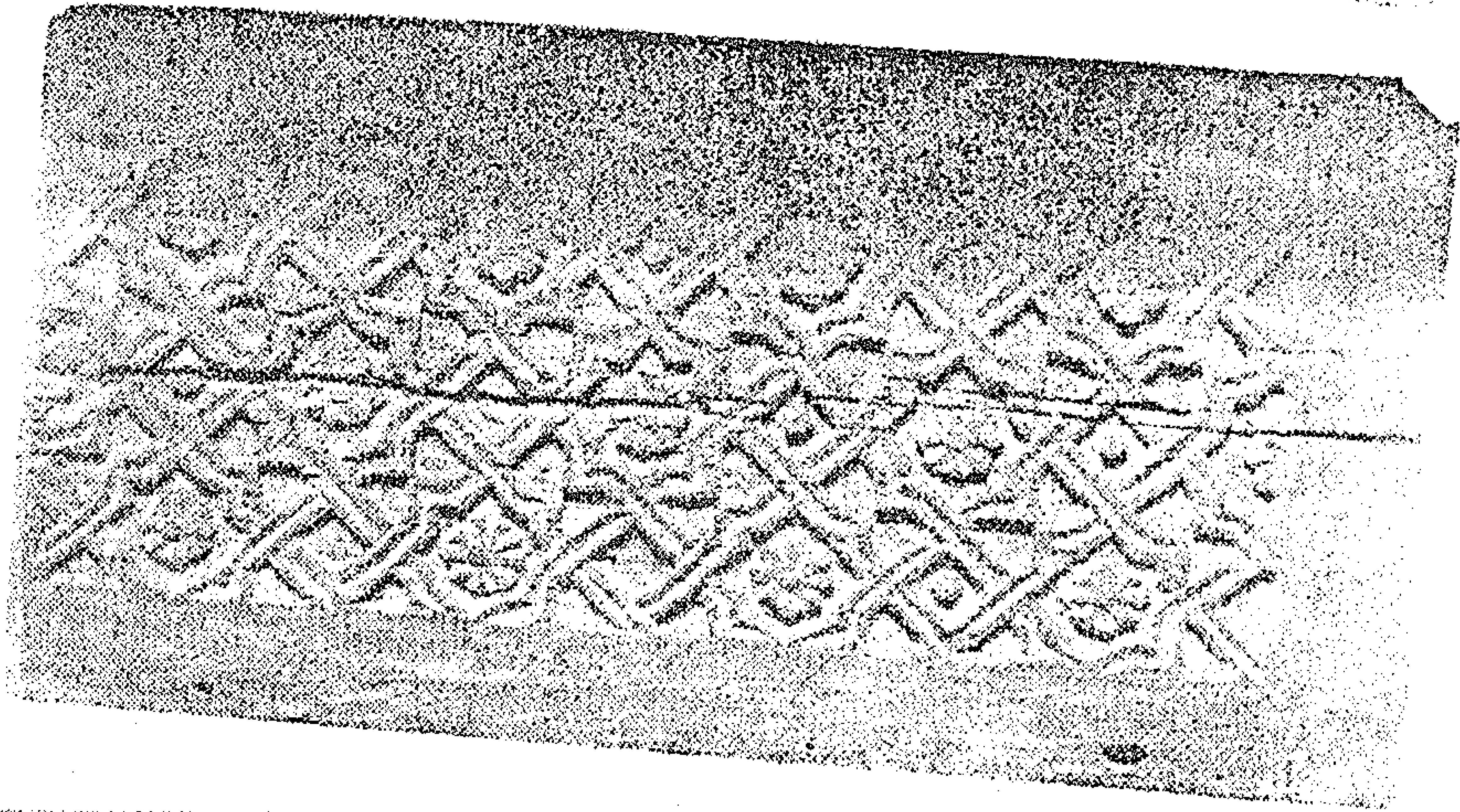
لوحة 184 : a إفريز من الحجر الرملي مدينة الزهراء (b) الخشب المدجن في متحف الآثار بمحافظة طليطلة c أخشاب مدجنة لمنزل يقع في شارع Bulas viejas طليطلة f,e,d أخشاب طليطلية مدجنة (تصوير المؤلف) .

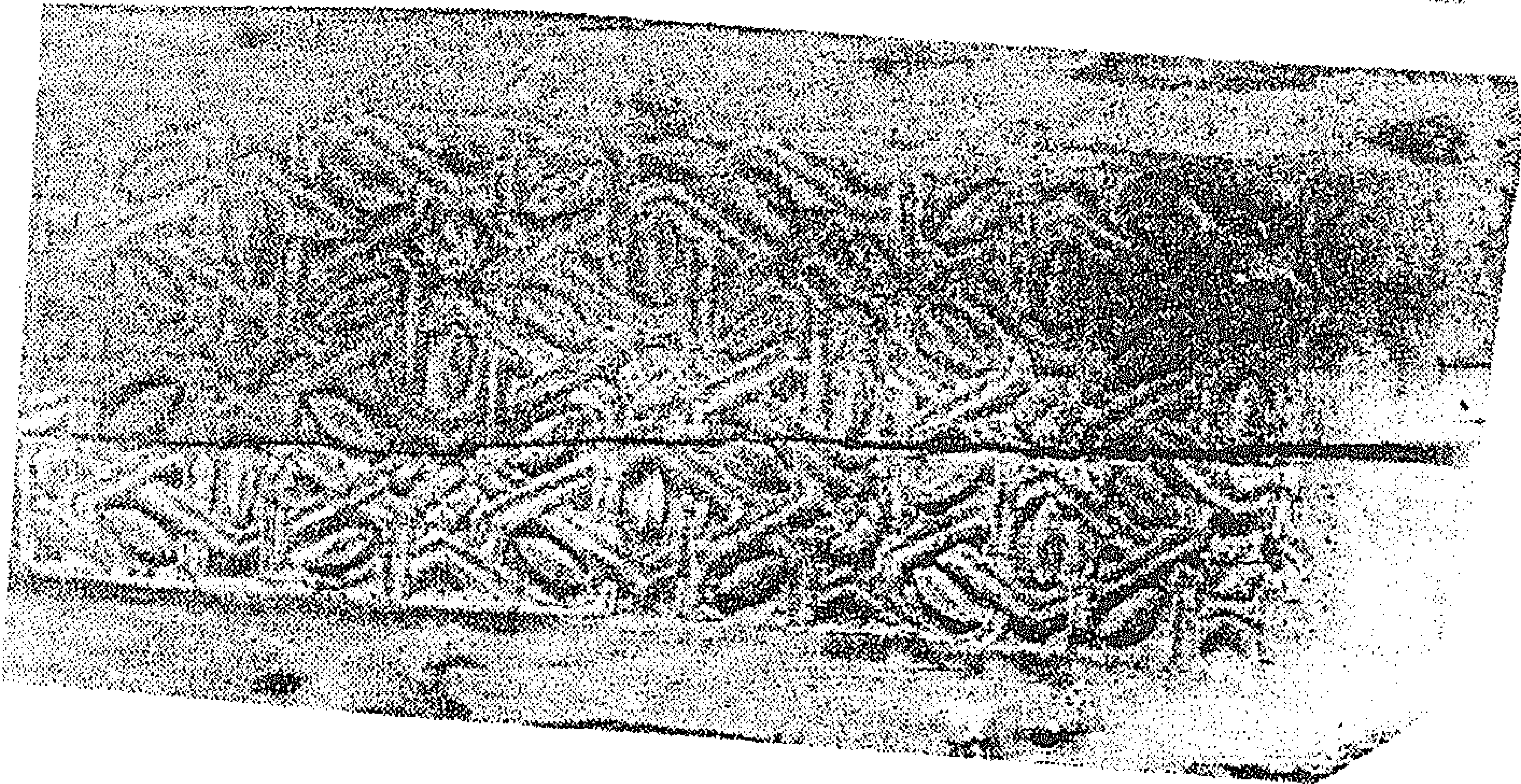




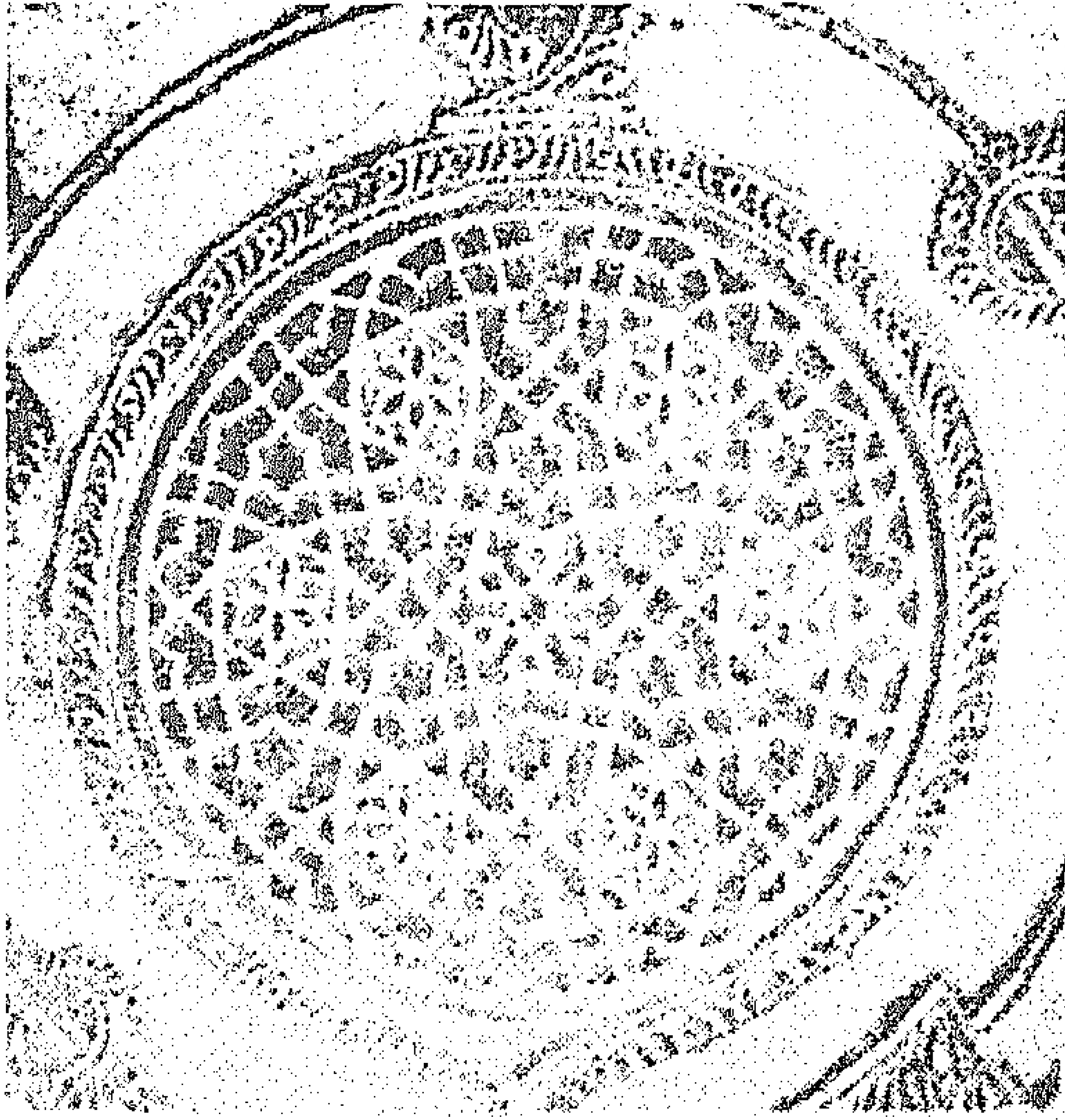
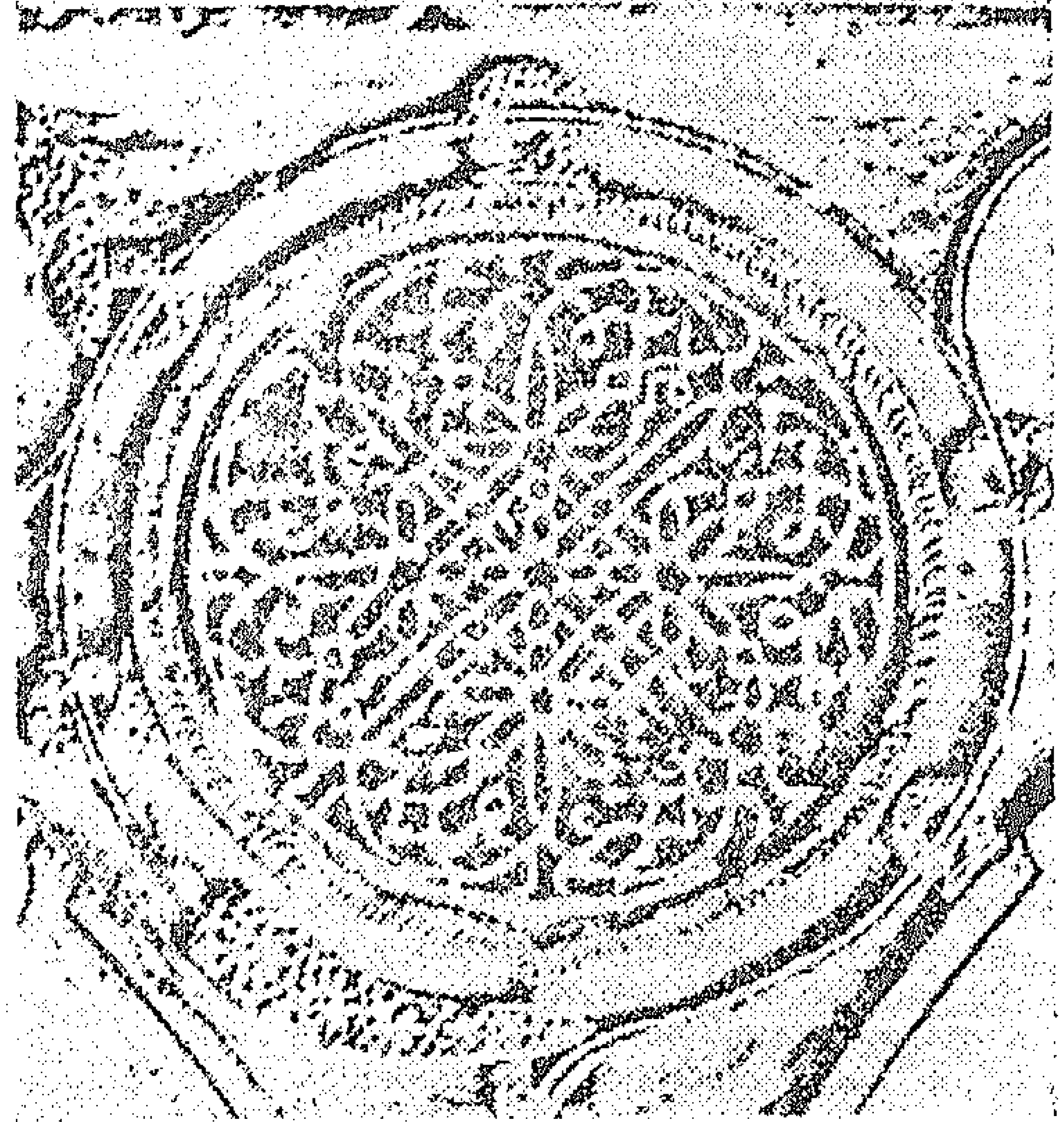
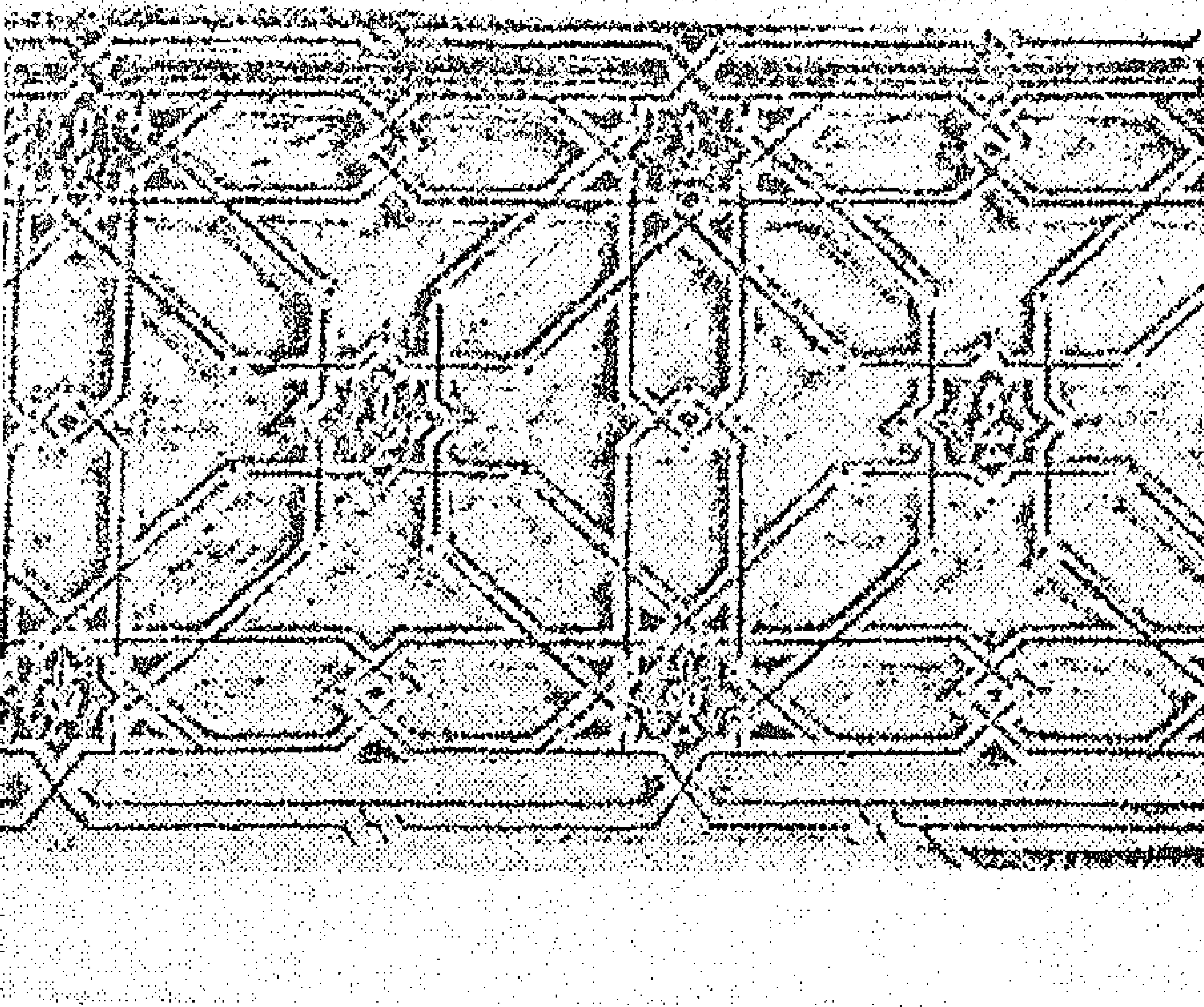
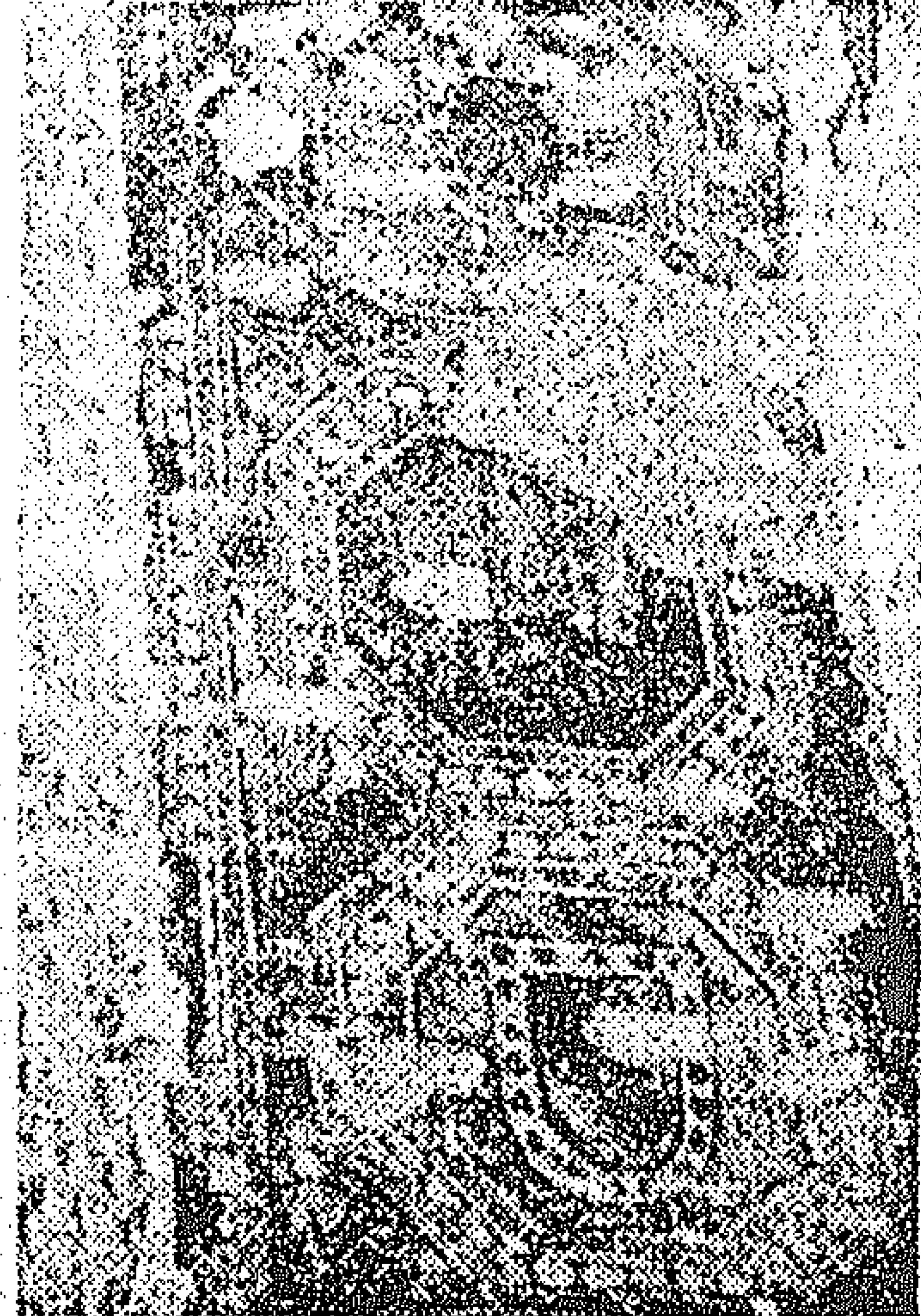
لوحة 185: طليطلة : a - خشب زخرف محفوظ في القصر - القلعة المسمى « دوكس دي أريون » مالبيكال تاخو b خشب زخرف محفوظ في متحف قصر الحمراء (تصوير المؤلف) .



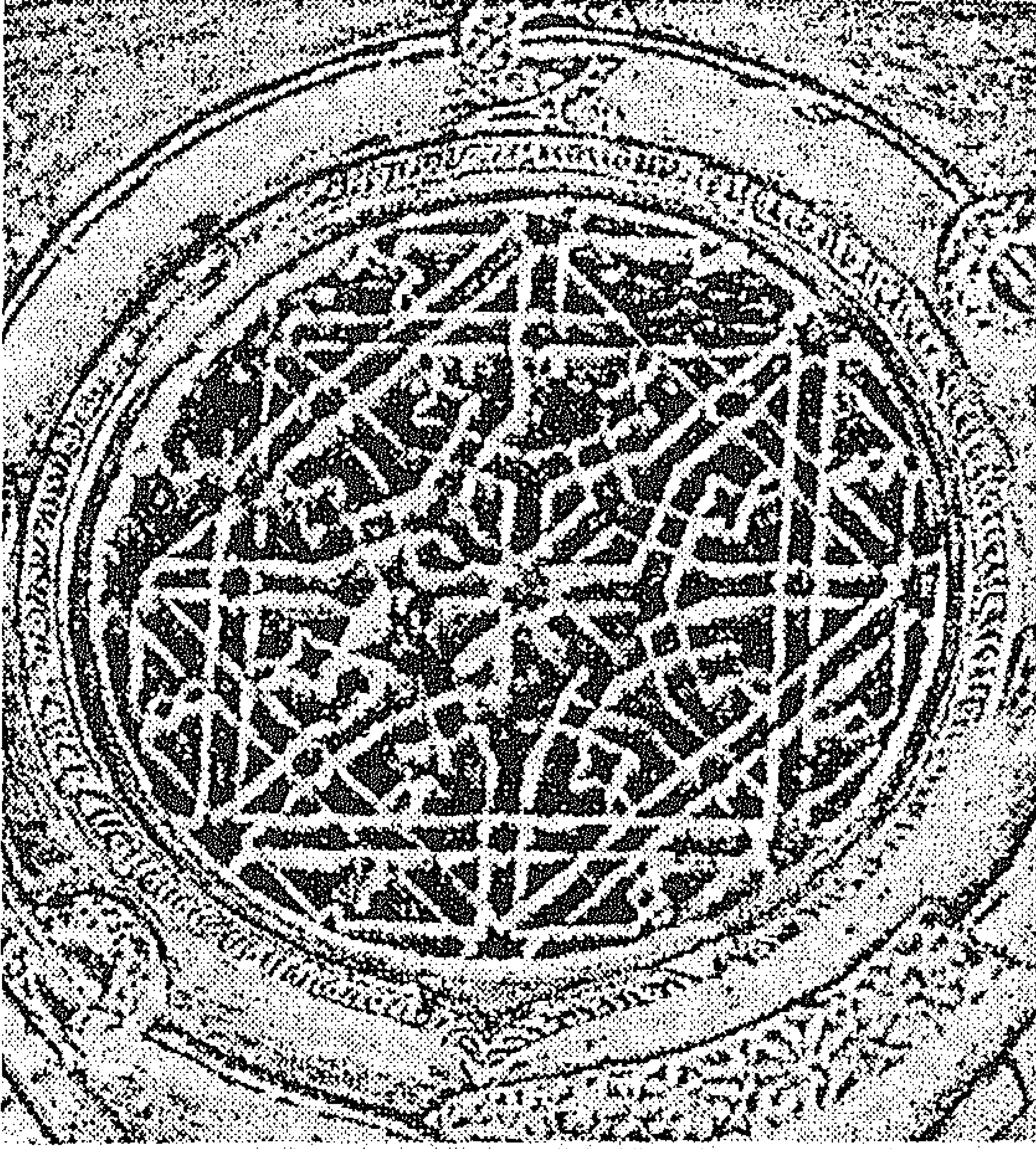
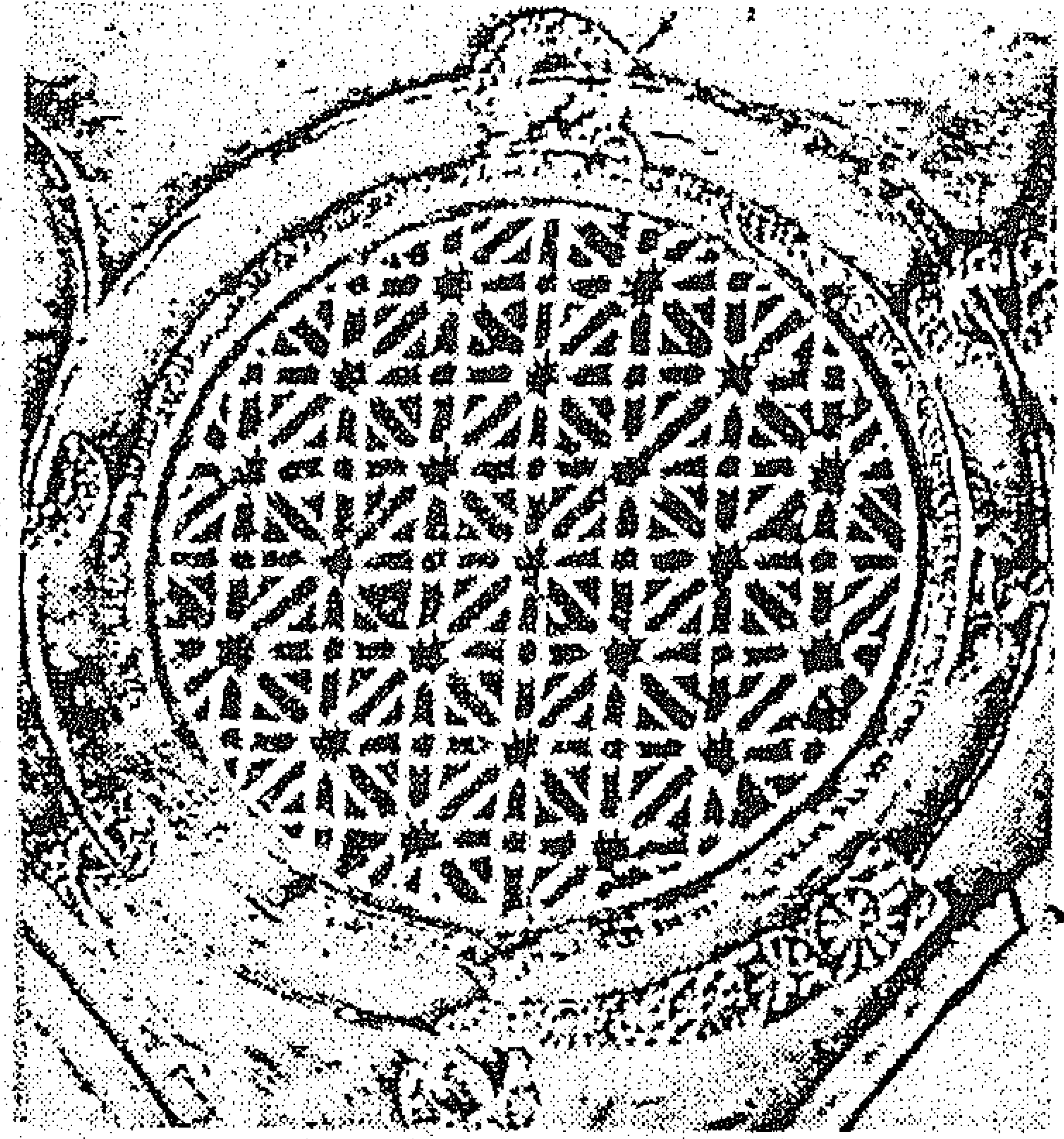
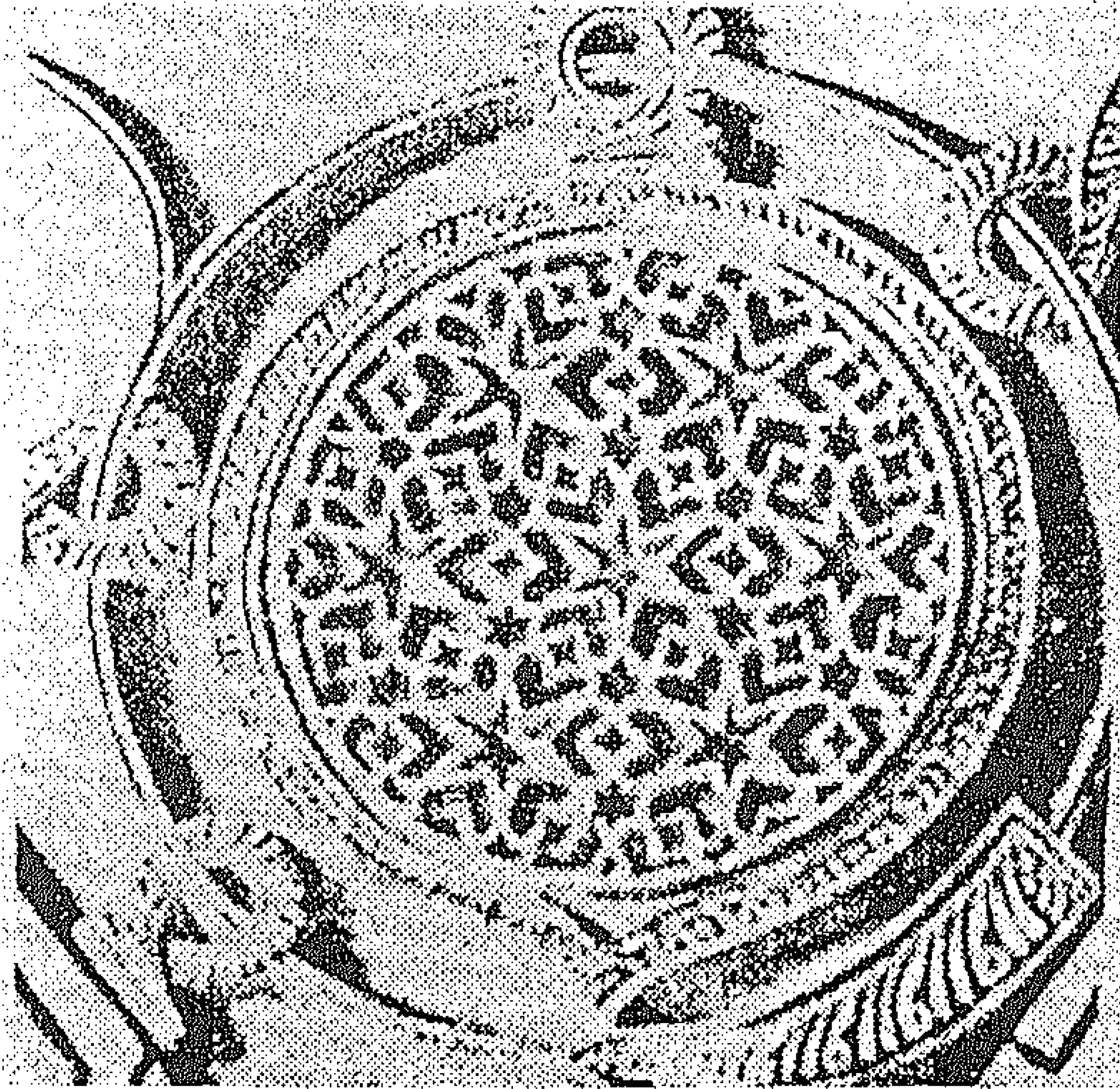
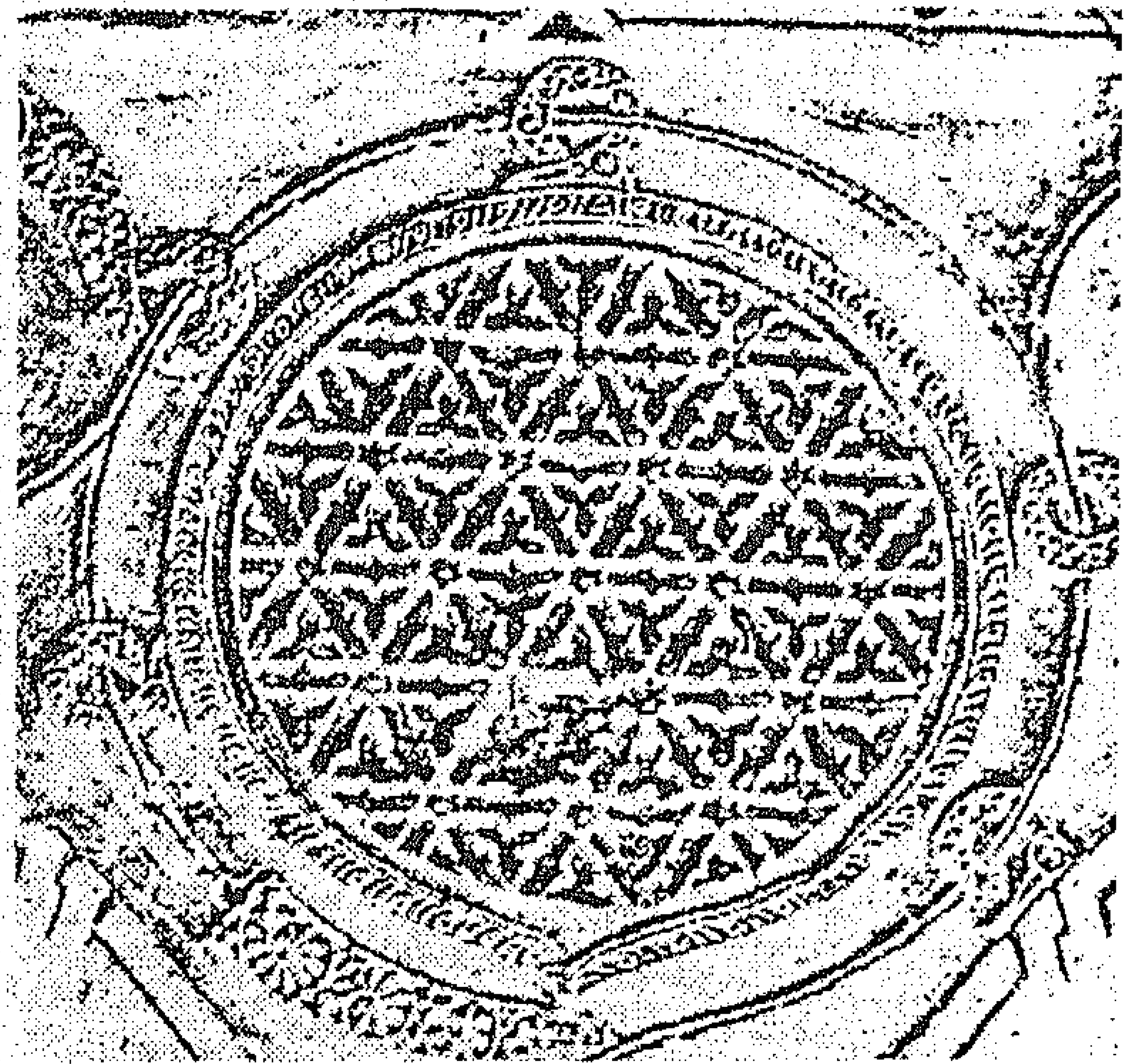




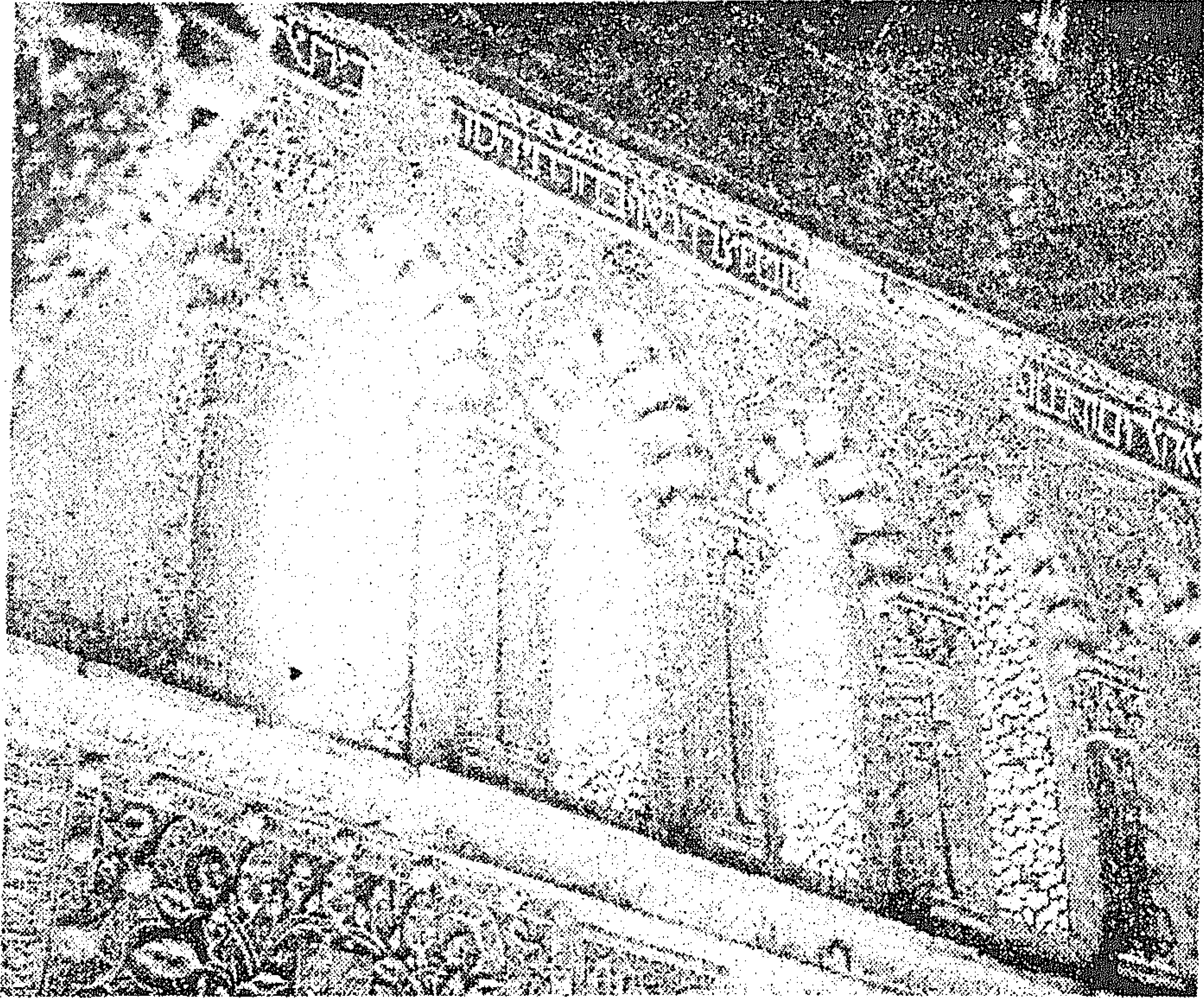
لوحة 186: متحف الآثار في الحمراء أخشاب مدجنة - طليطلي (تصوير المؤلف) .

لوحة 187 : c,b,a اسطوانتان وإفريز جصي في معبد سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة d رسم في منزل إسلامي في شارع Nunez de Arce طليطلة .

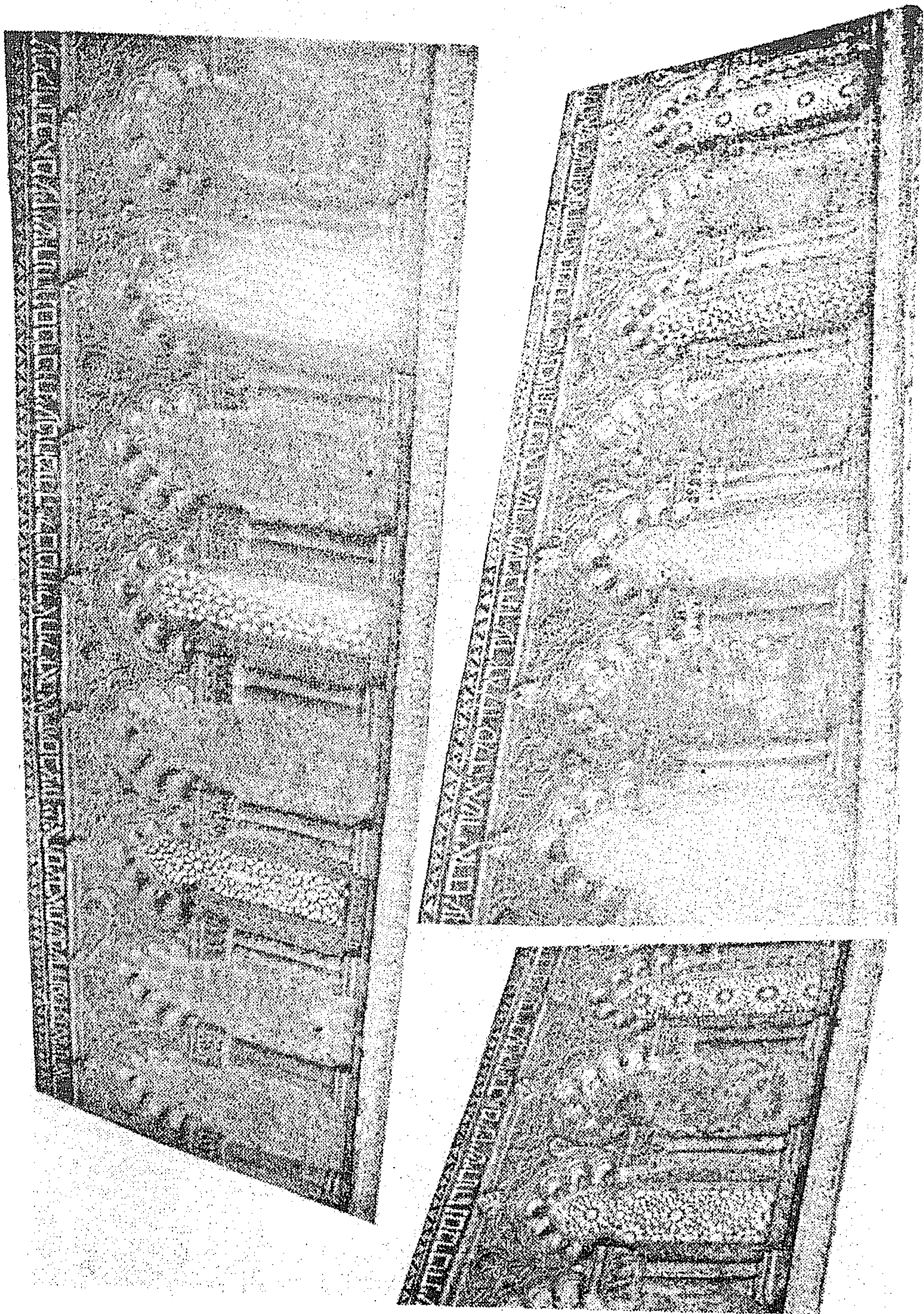





لوحة 188: طليطلة معبد سانتا ماريا لابلانكا – أسطوانة جصية .

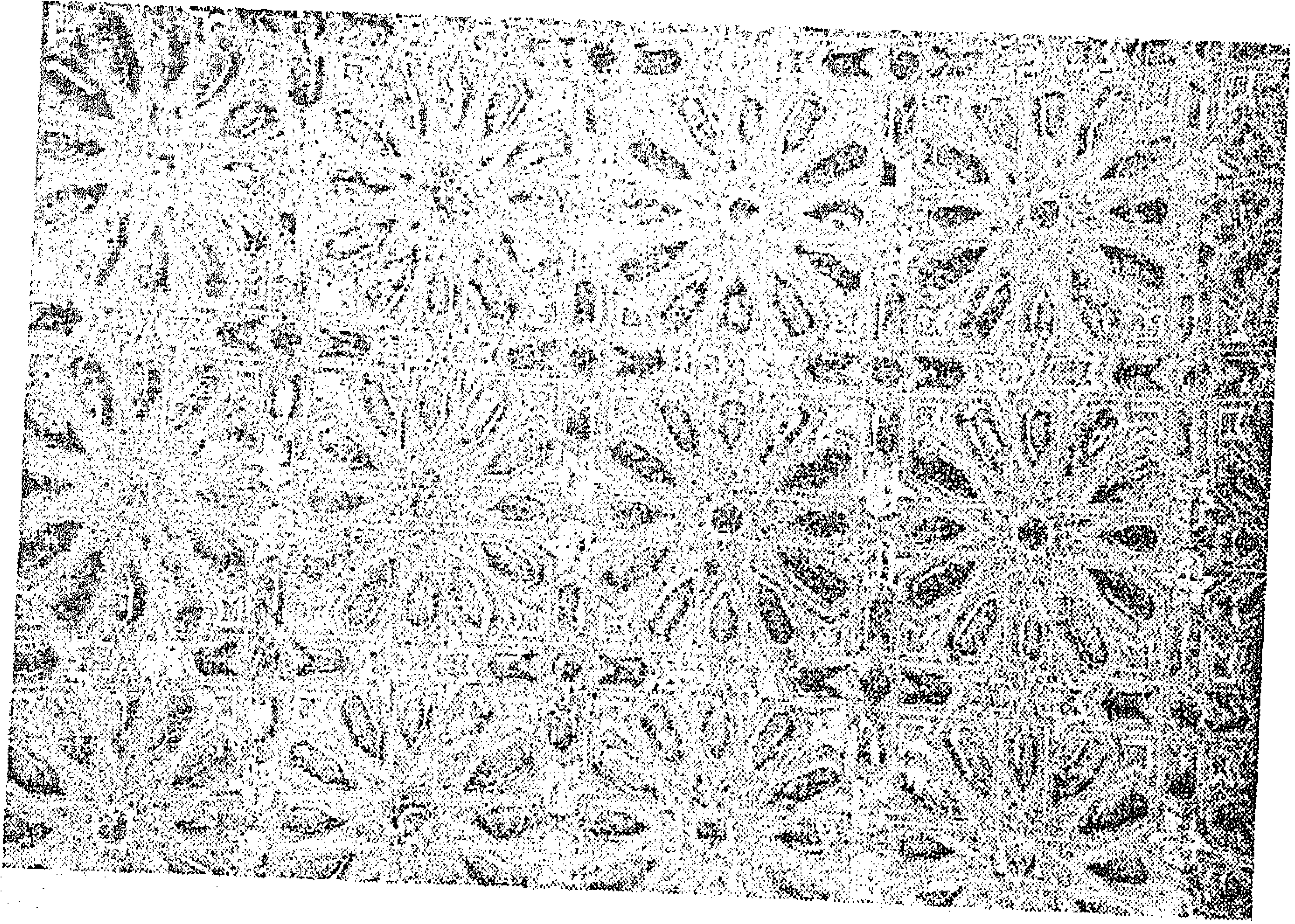


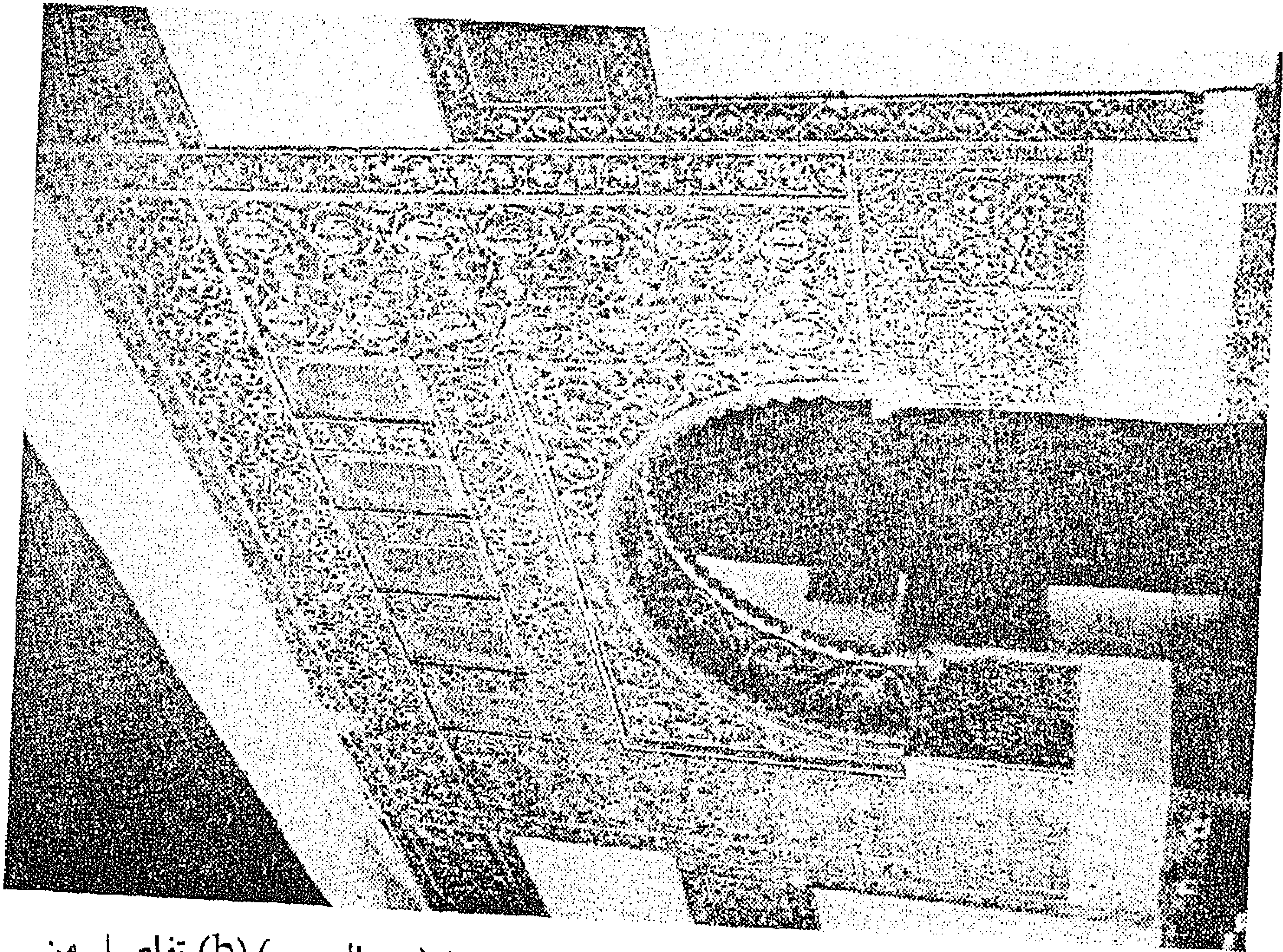


لوحة 189 : طليطلة معبد سانتا ماريا لابلانكا - أسطوانة جصية .

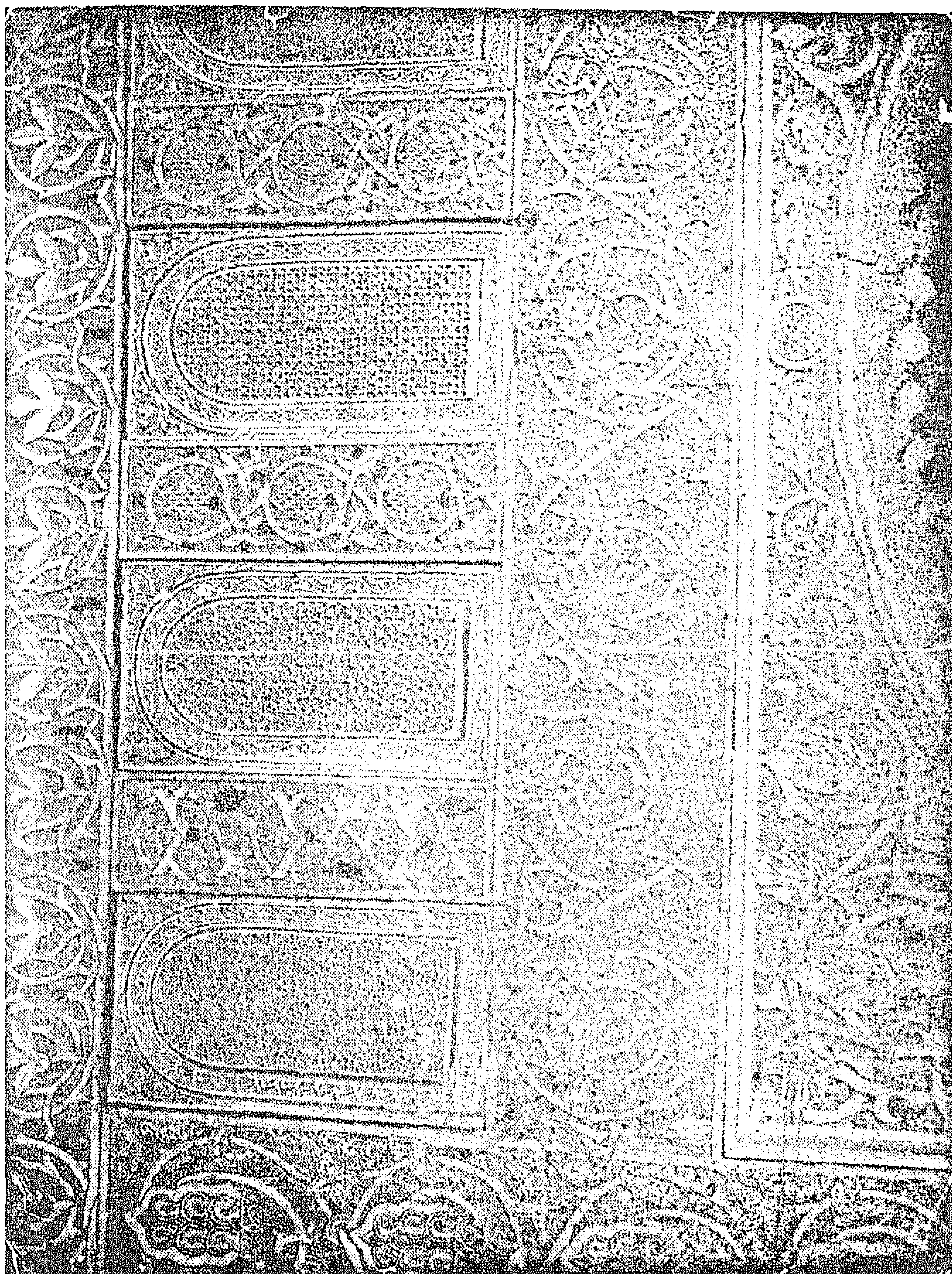


لوحة 190: طليطلة . معبد الترانستوبوائك وبها زخارف هندسية على شكل مشربيات في الحوائط الجانبية (تصوير المؤلف) .

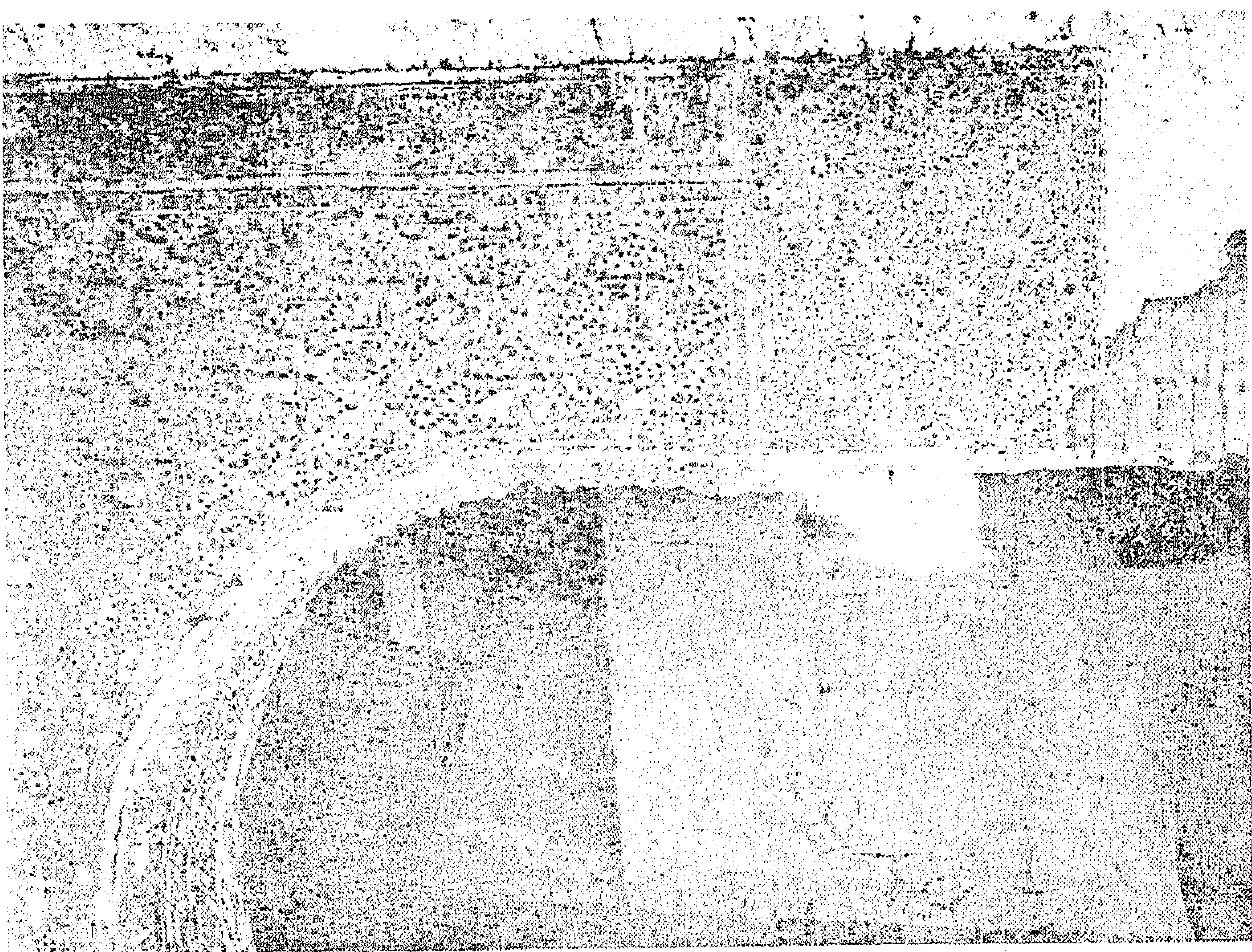


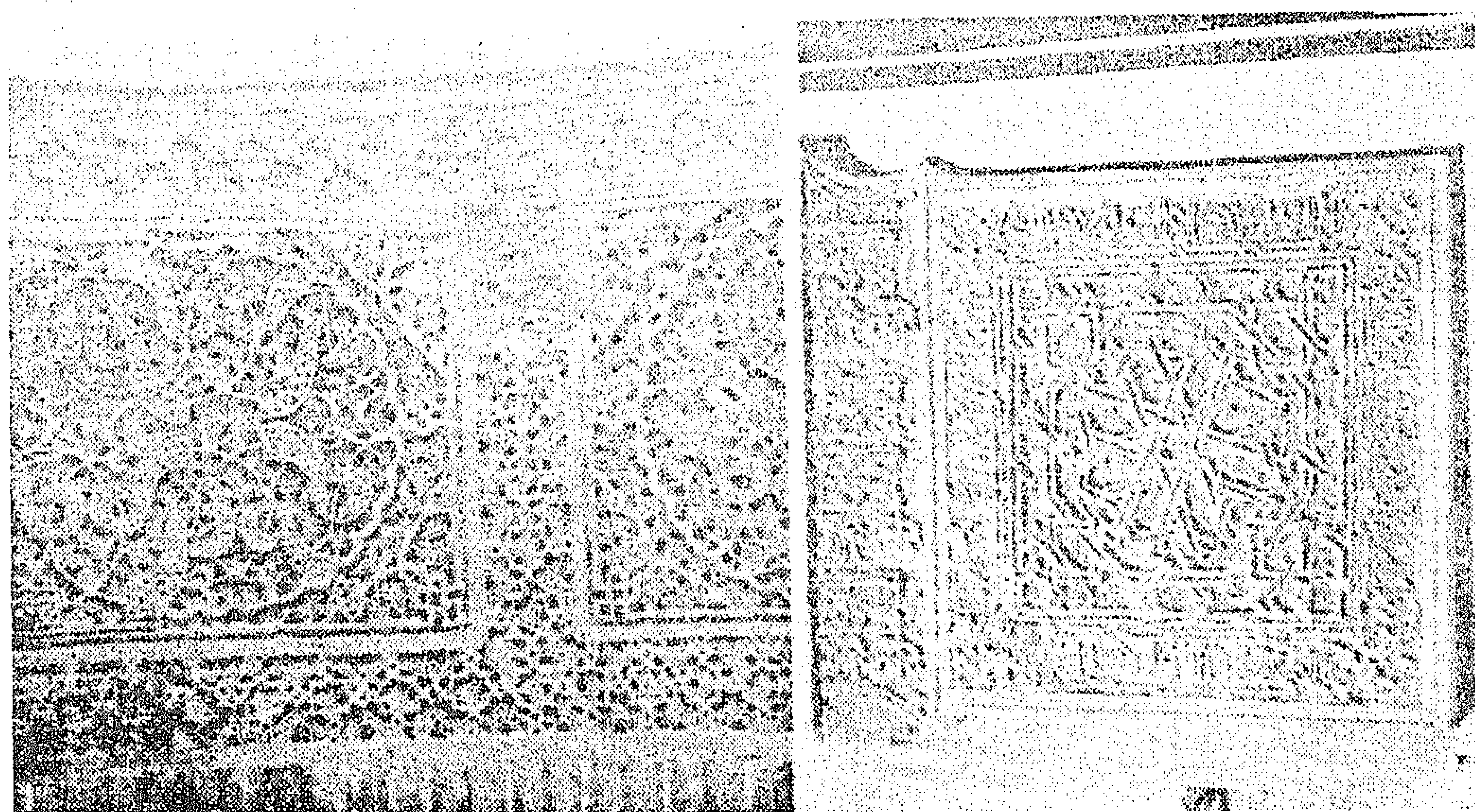


لوحة 191: طليطلة « صالون ميسا » (a) الواجهة الرئيسية (من الجص) (b) تفاصيل من السقف (ت . رودريجيث والمؤلف) .

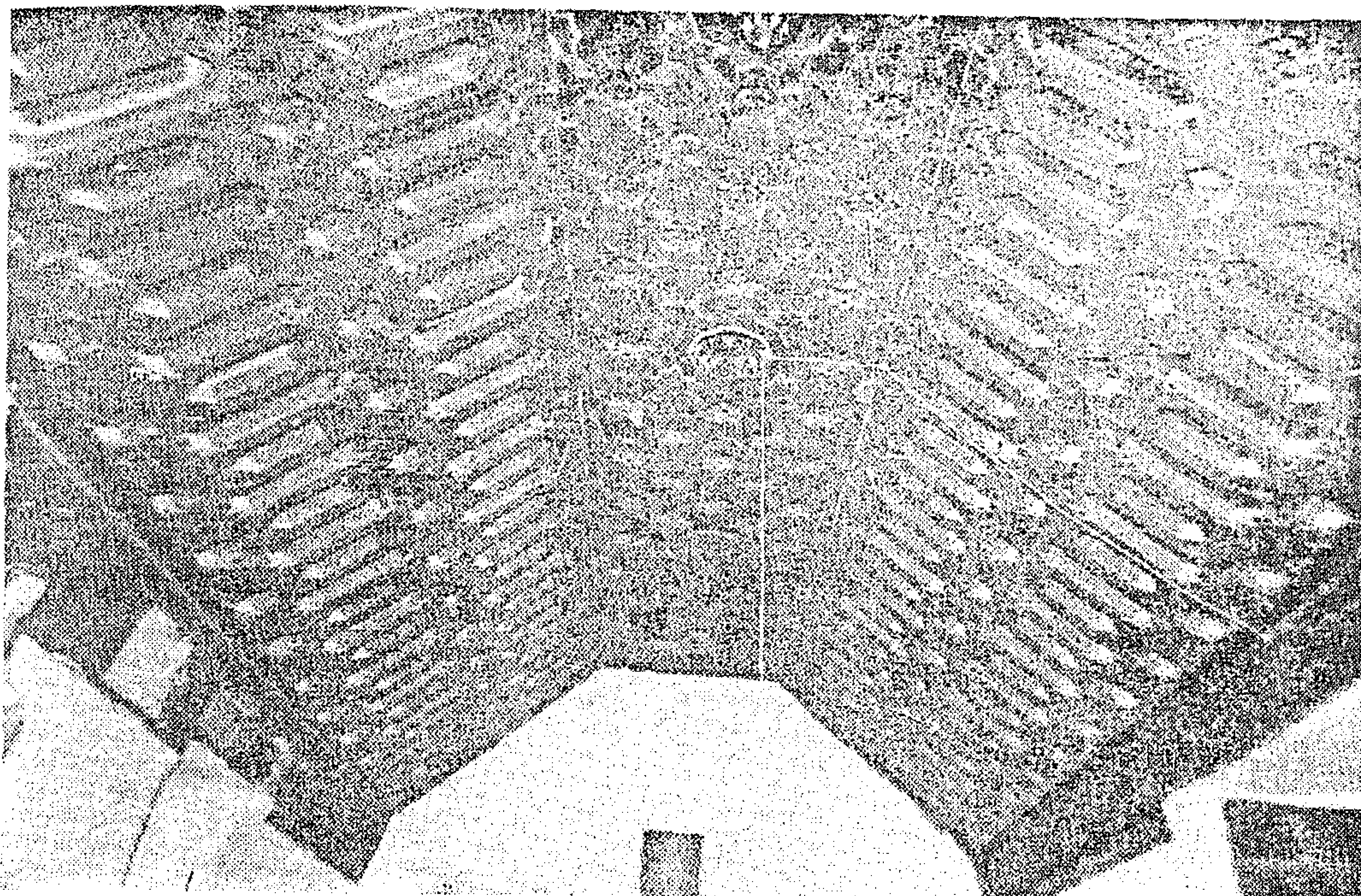


لوحة 192: طليطلة «صالون ميسا» نوافذ وبها مشربيات مسدودة في الواجهة الرئيسية (صورة أهداها جومث مورينو).



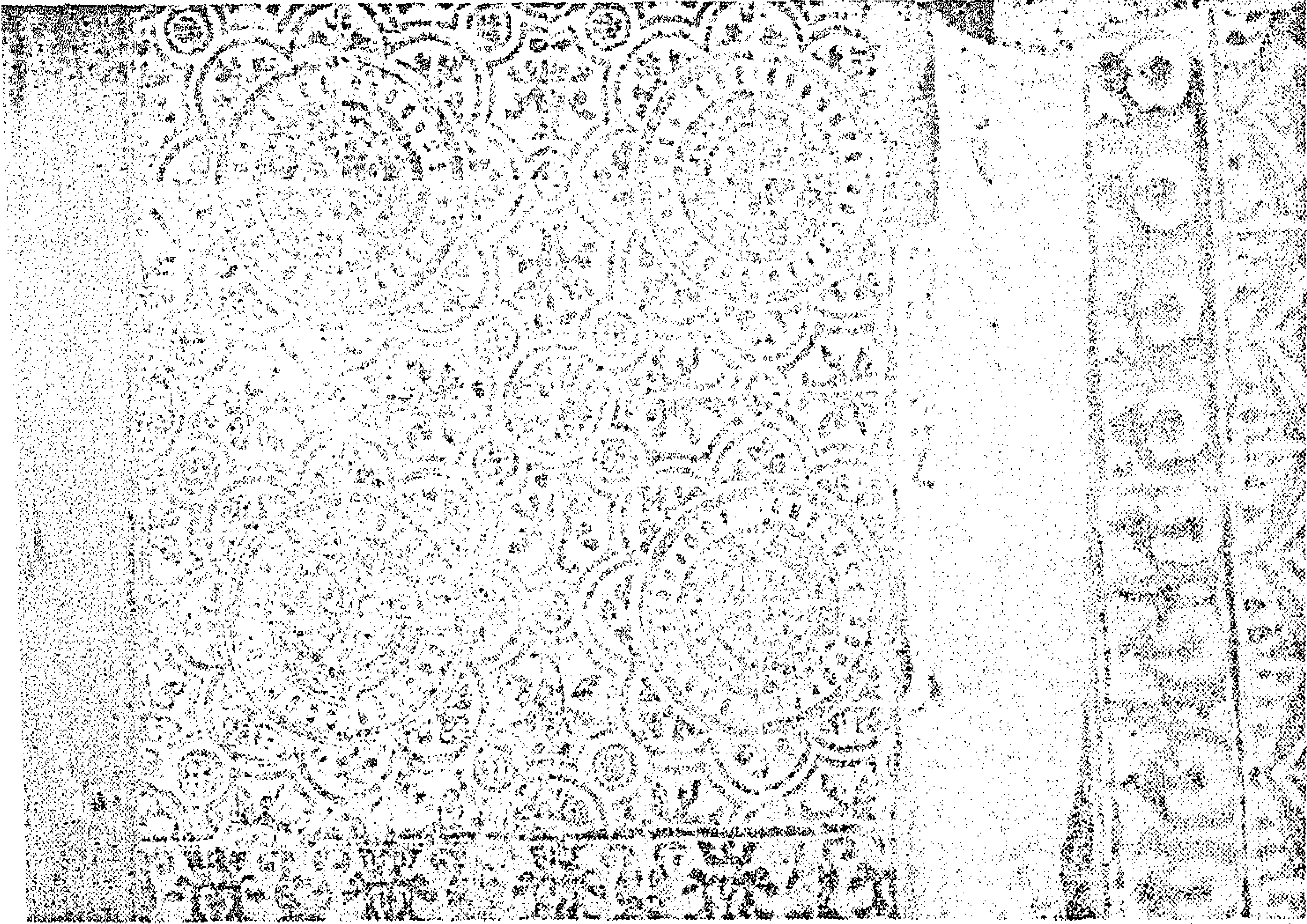
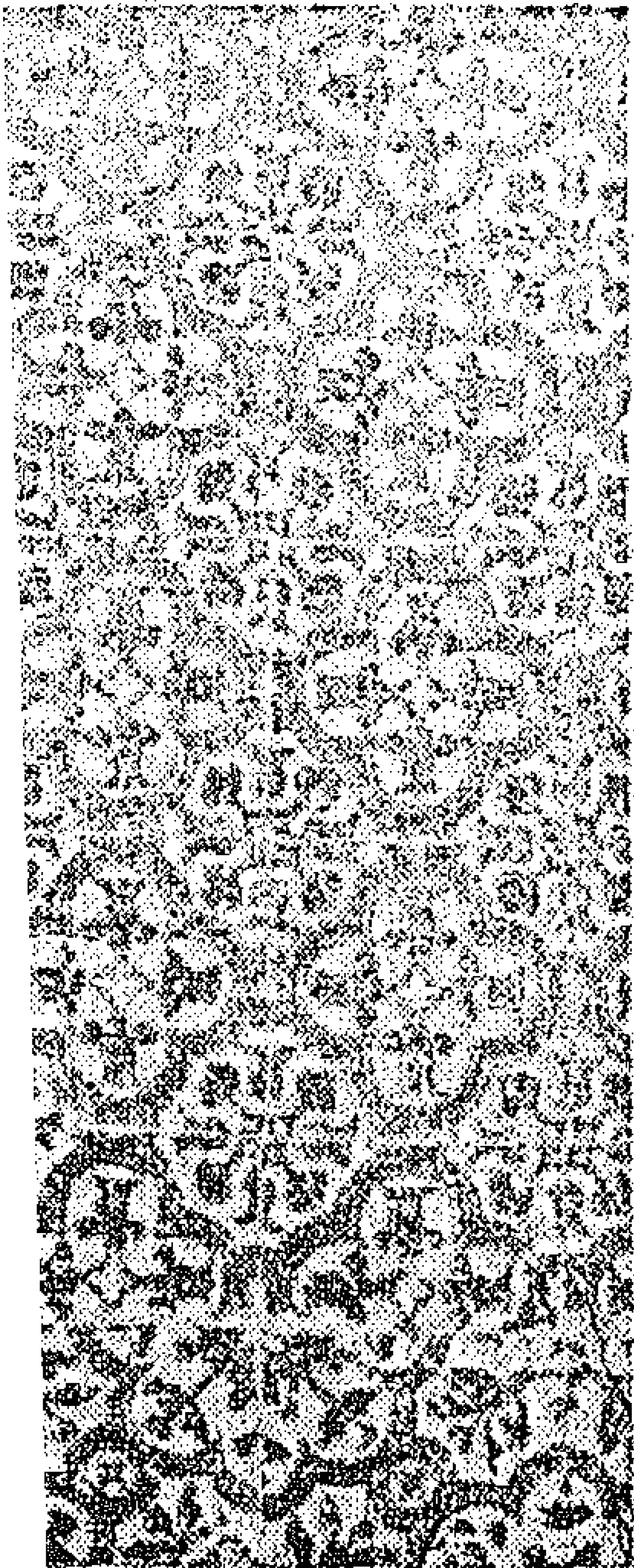
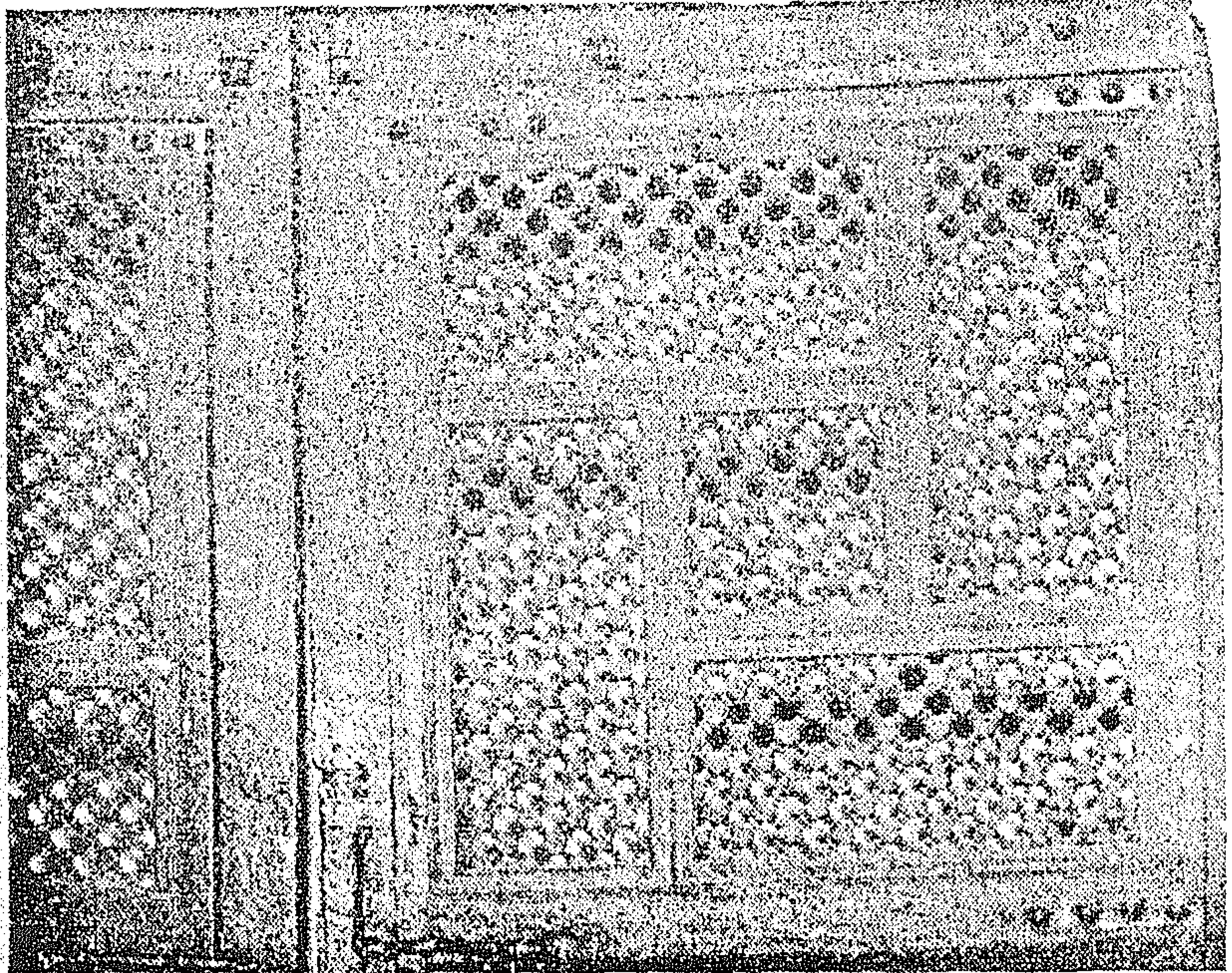


لوحة 193: طليطلة «ورشة المسلم» موضوعات زخرفية هندسية مختلفة من الجص (تصوير المؤلف).

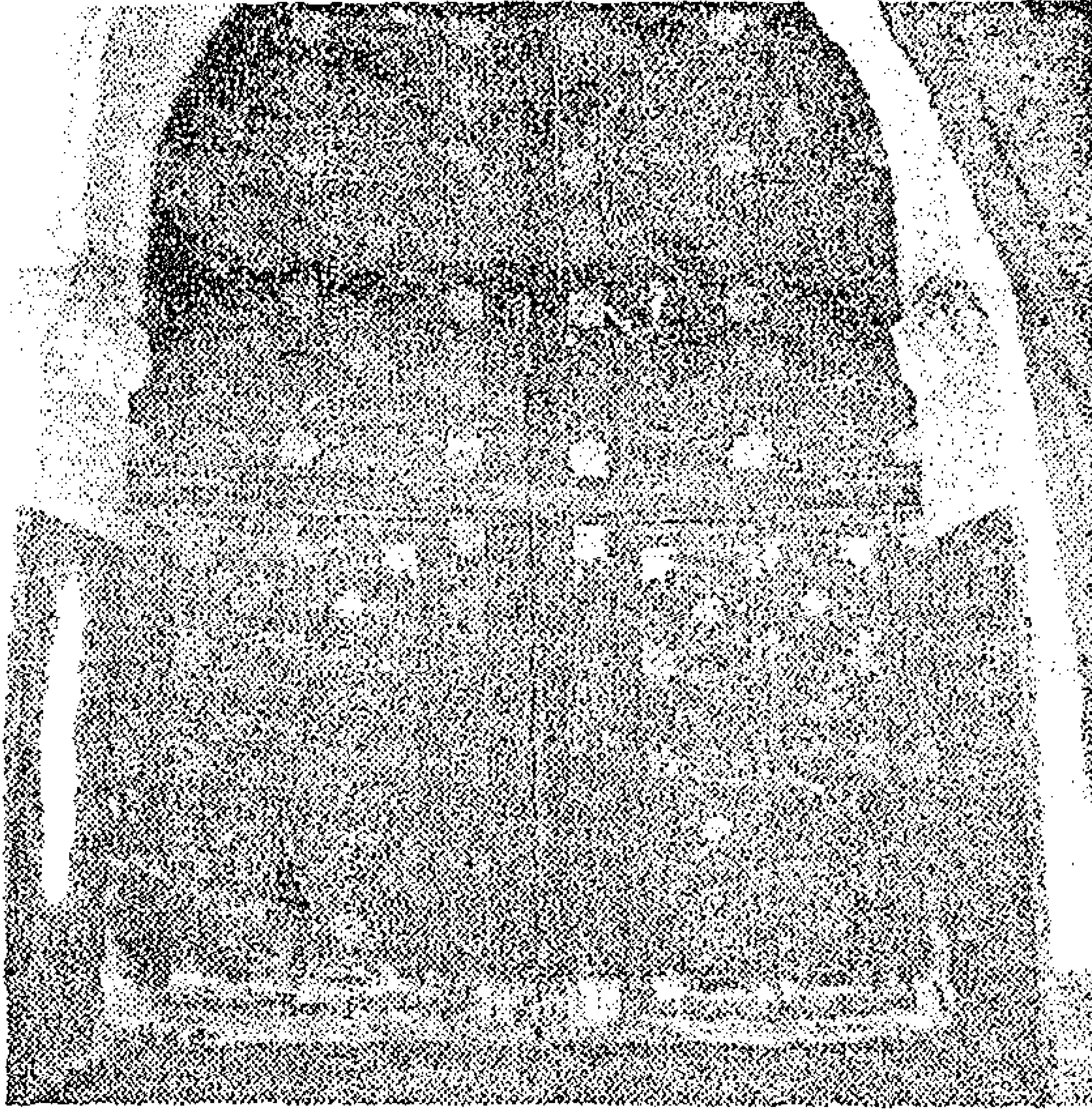
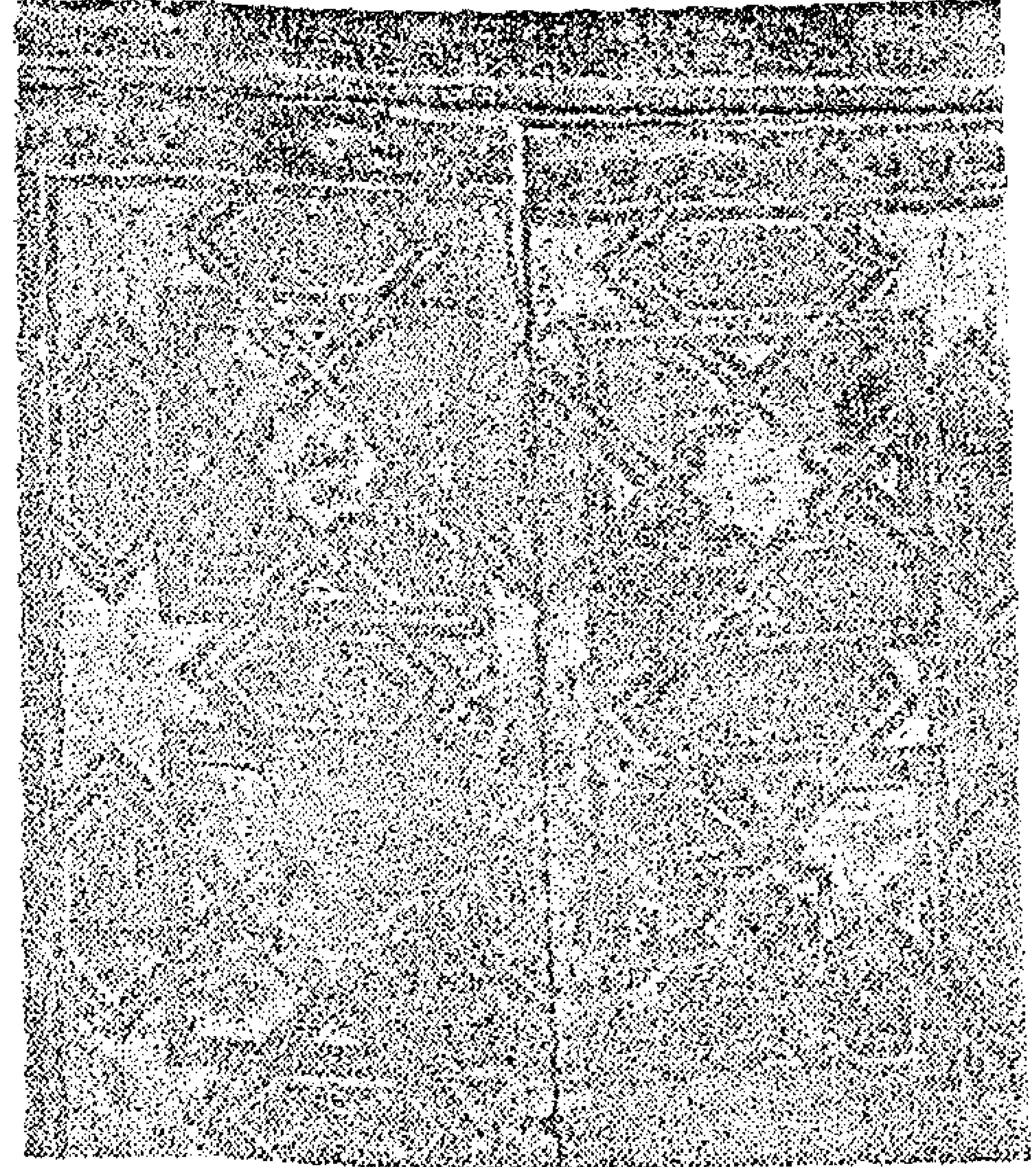
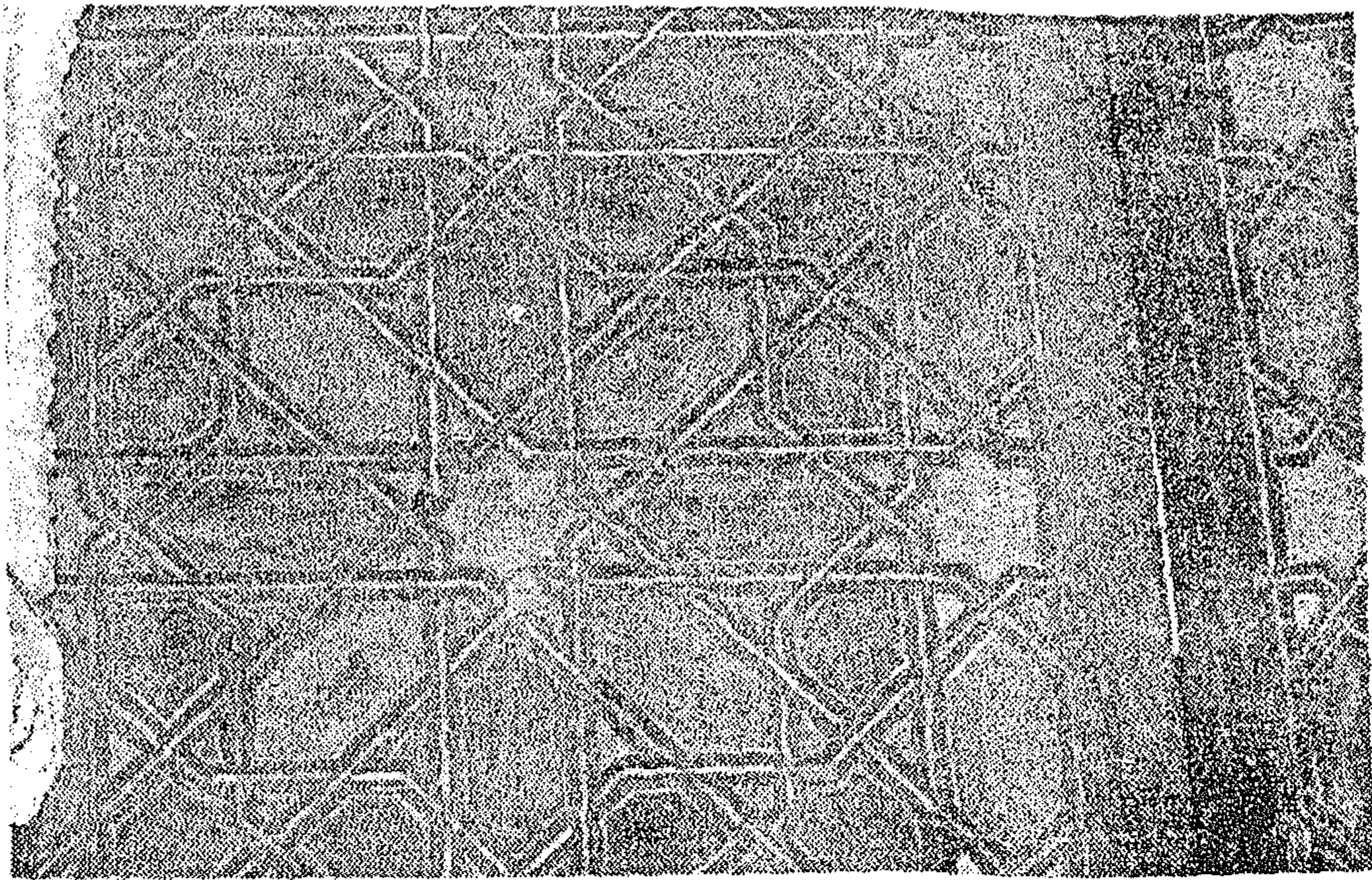




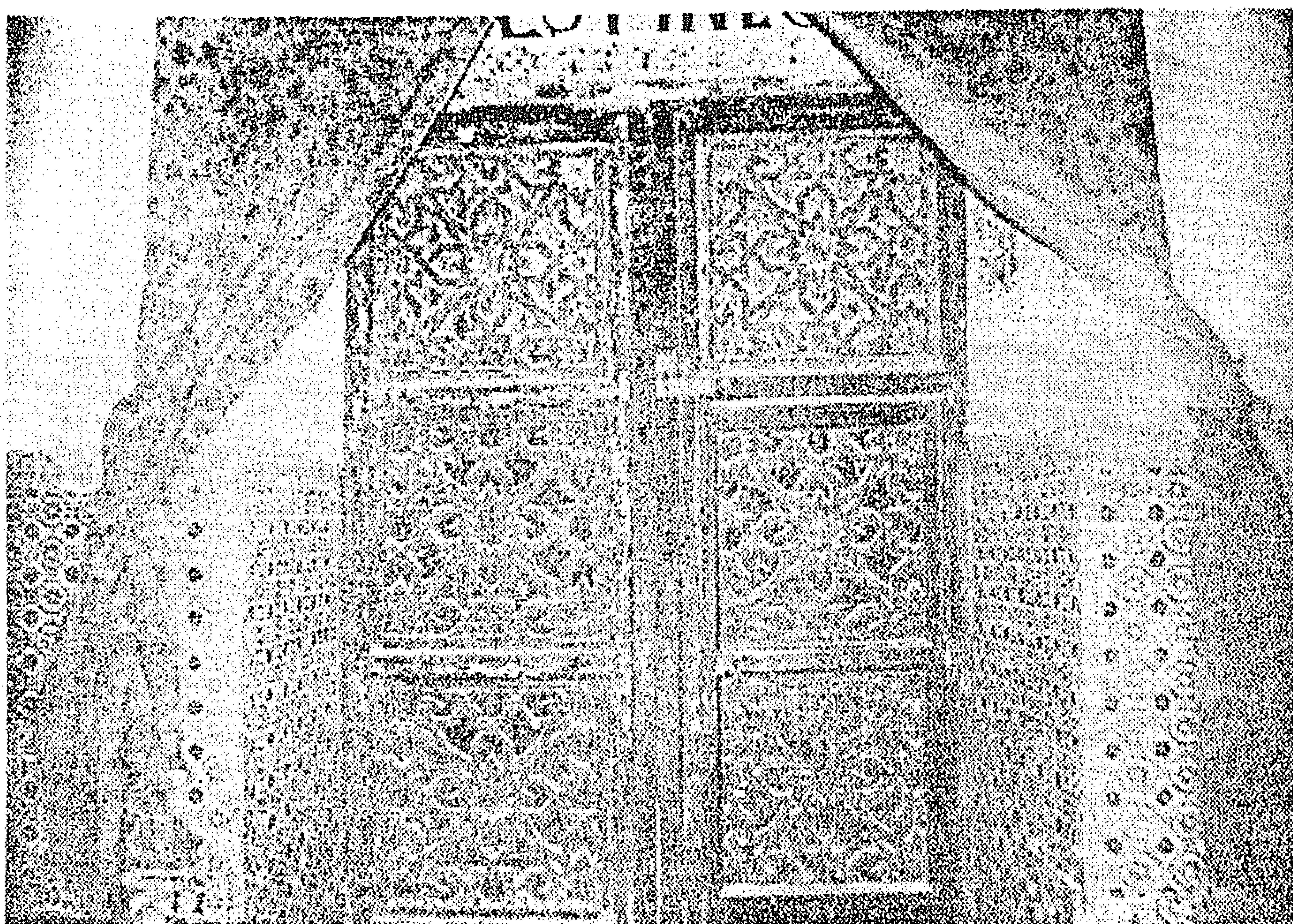
لوحة 194: طليطلة دير سانتا إيزابيل لاريال السقف وتفاصيل من بحر السقف الجمالوني في أحد الصالونات .

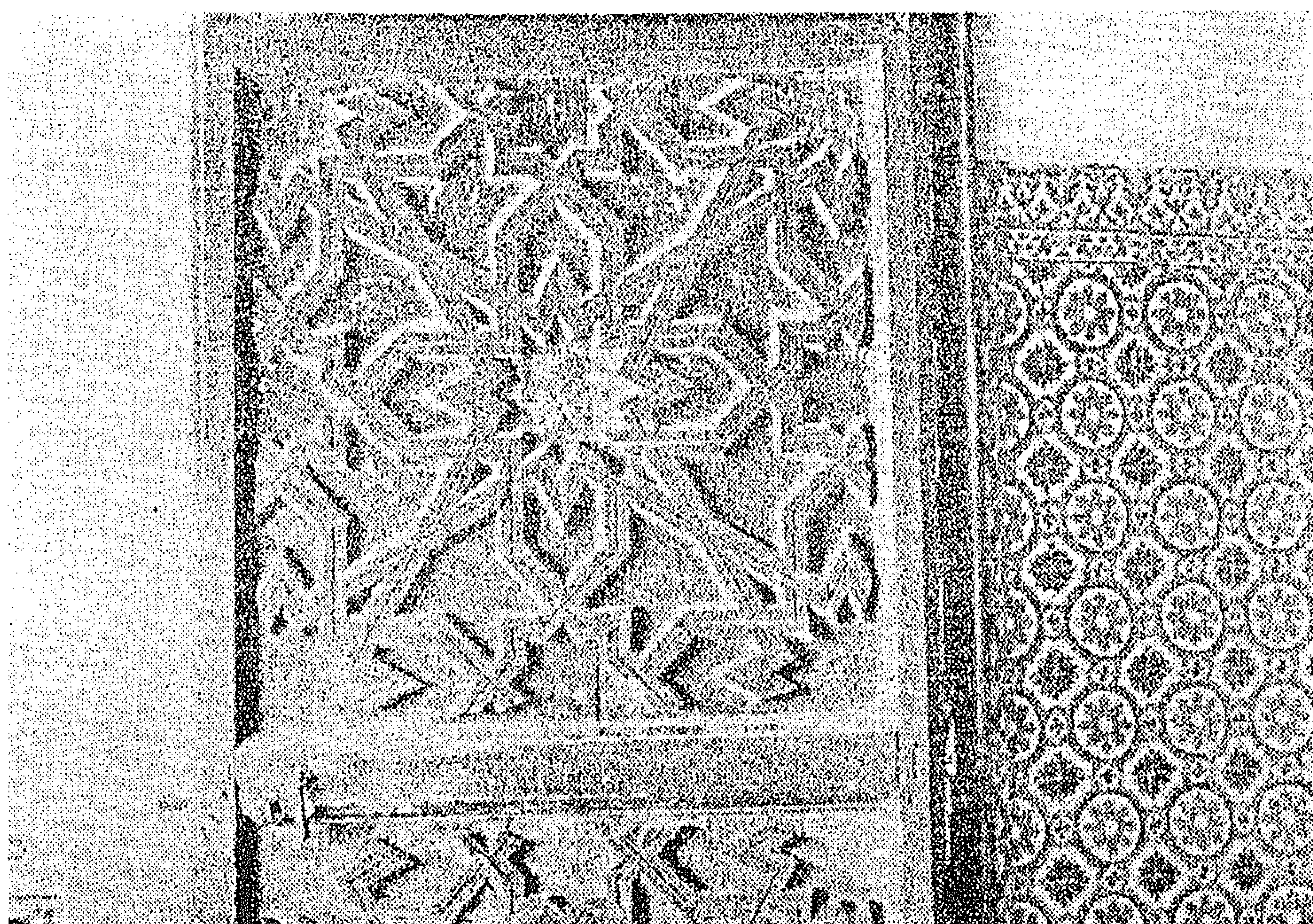




لوحة 195: طليطلة دير سانتا إيزابيل لاريال b,a وزرتان من السيراميك c بوابات مشربيات ذات عقد (غرناطة) (تصوير المؤلف).

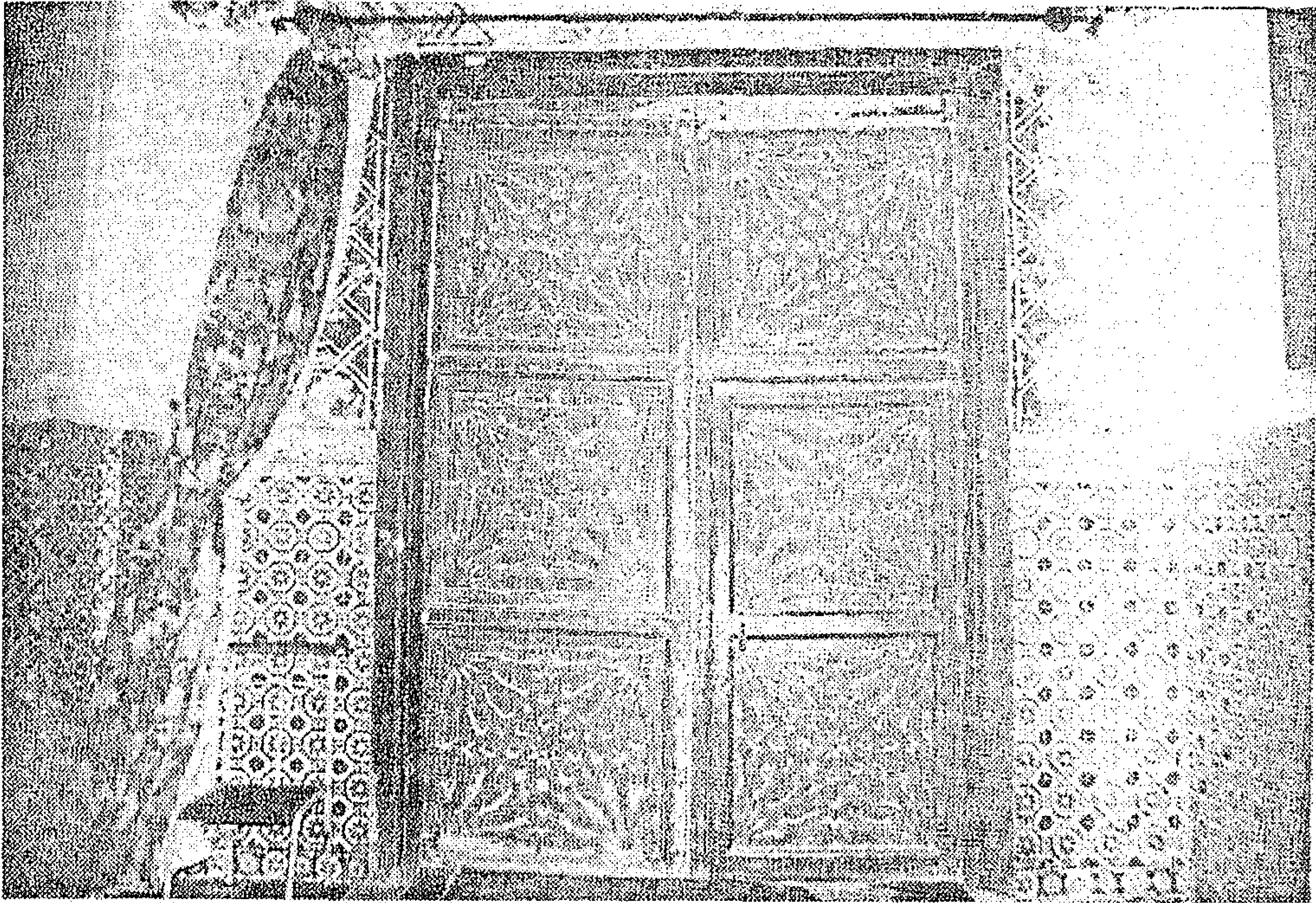




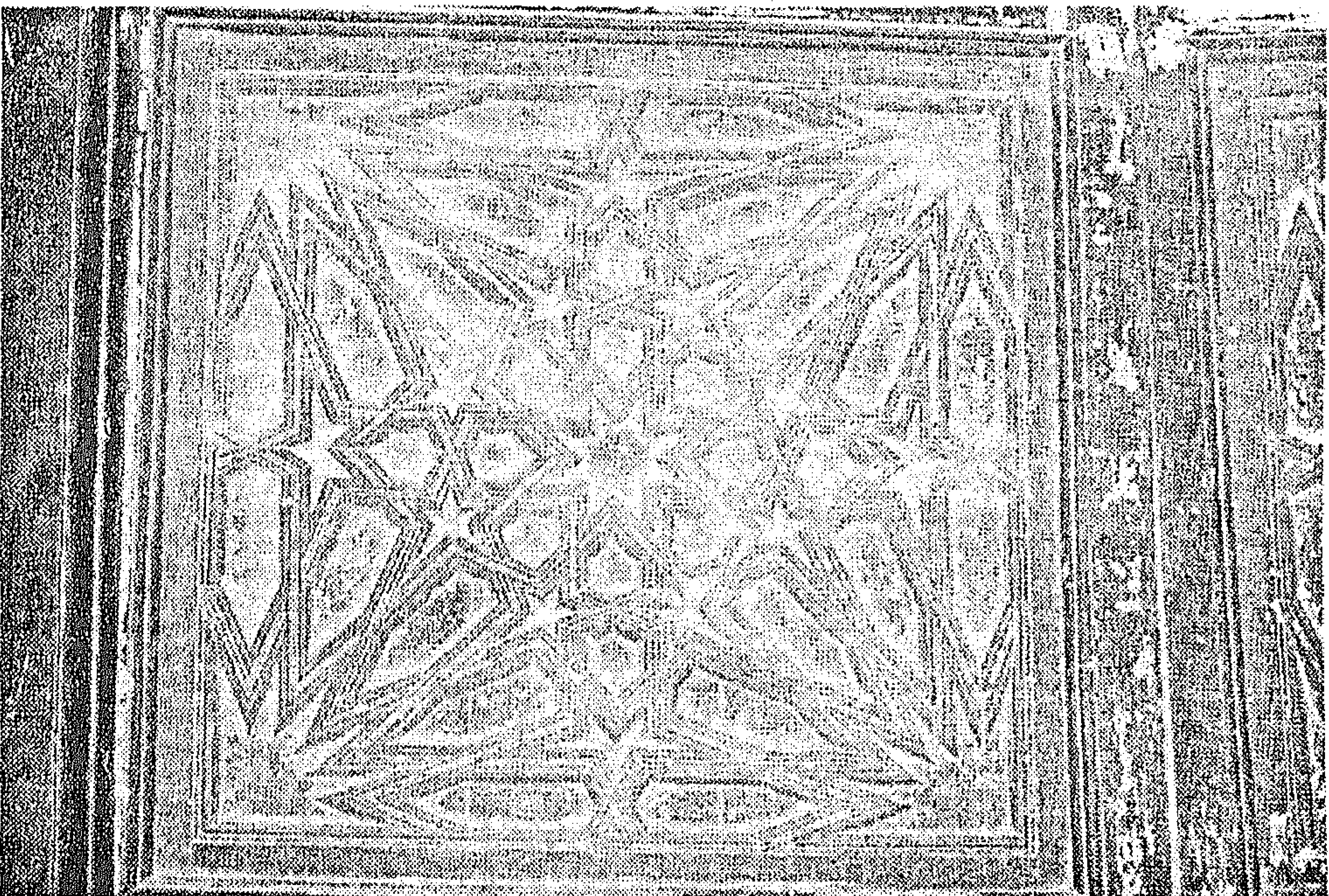
لوحة 196: طليطلة دير سانتا إيزابيل لاريال الباب المدجن وتفاصيل هندسية فيه (تصوير المؤلف) .



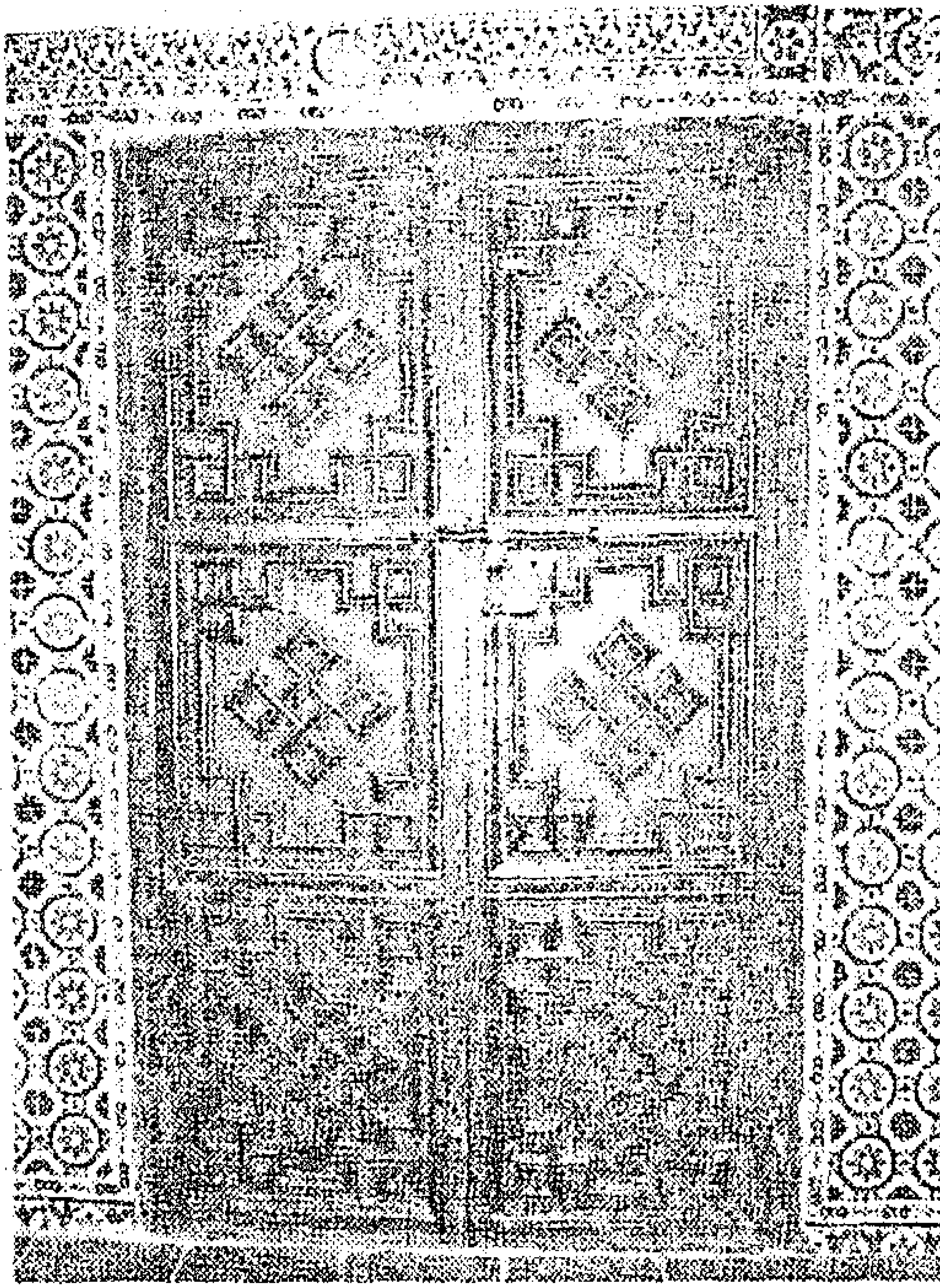


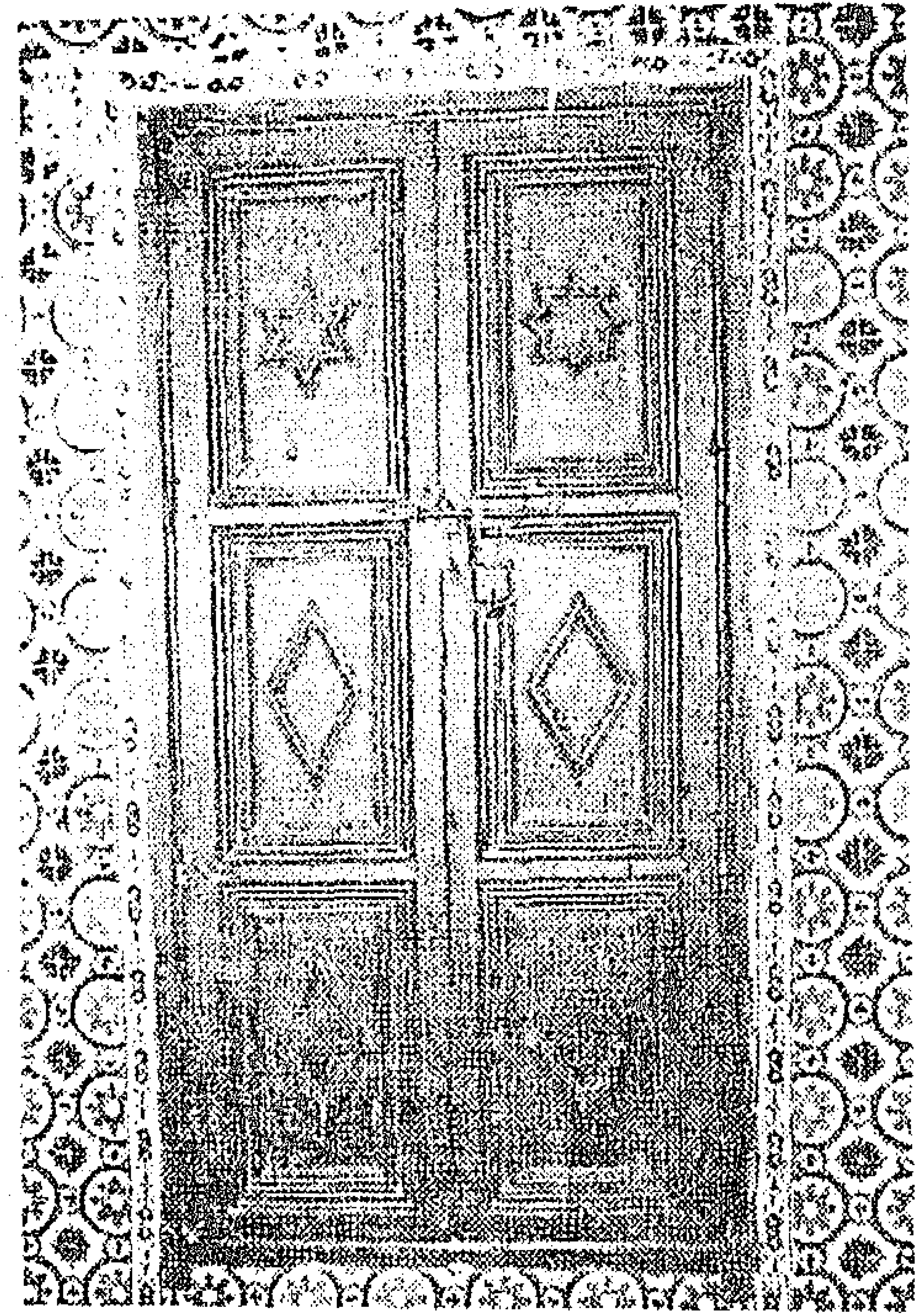
لوحة 197 : طليطلة دير سانتو دمنجو الريال . البوابة وإحدى الزخارف الهندسية في الكنيسة الأولية (تصوير المؤلف) .

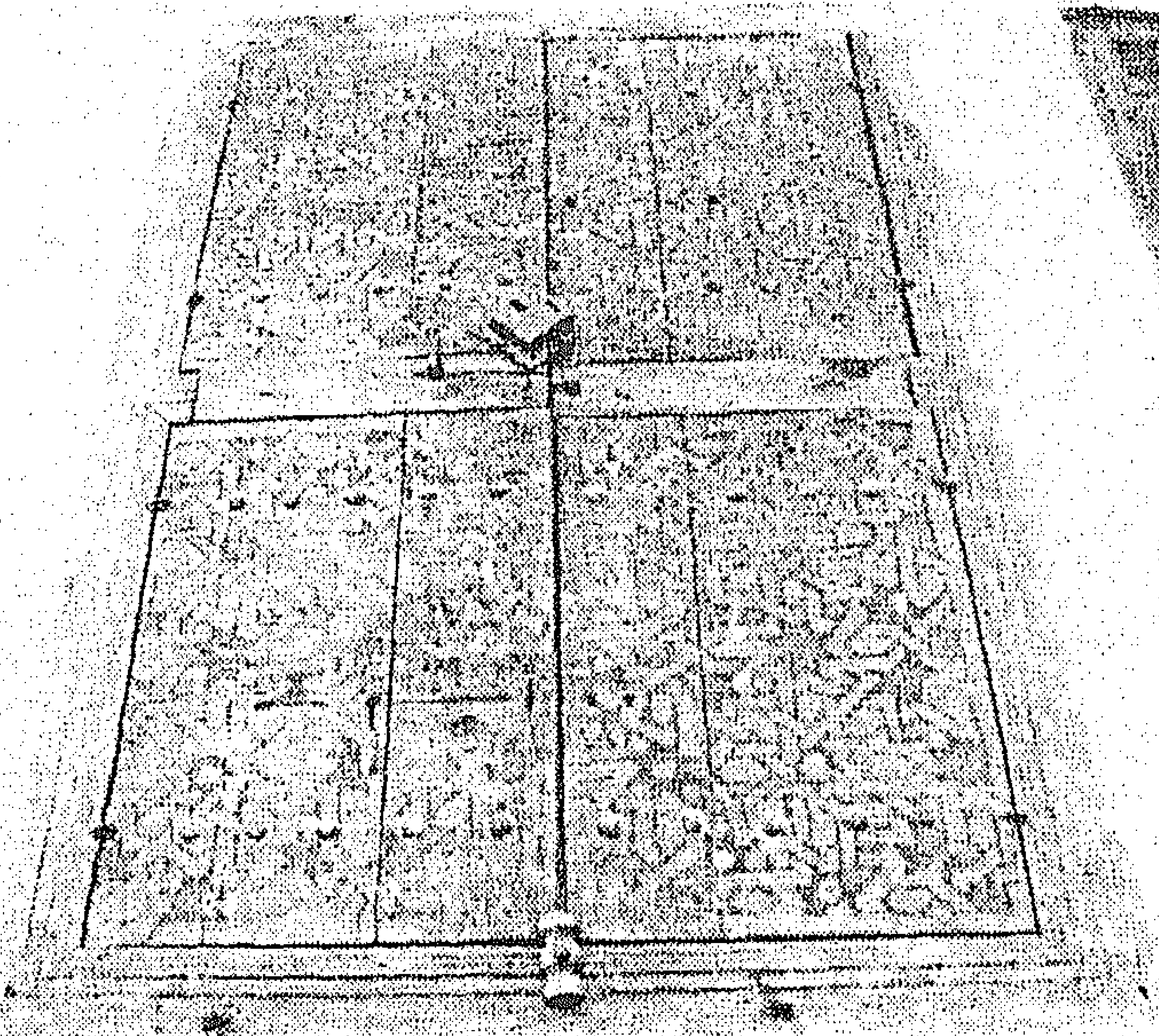




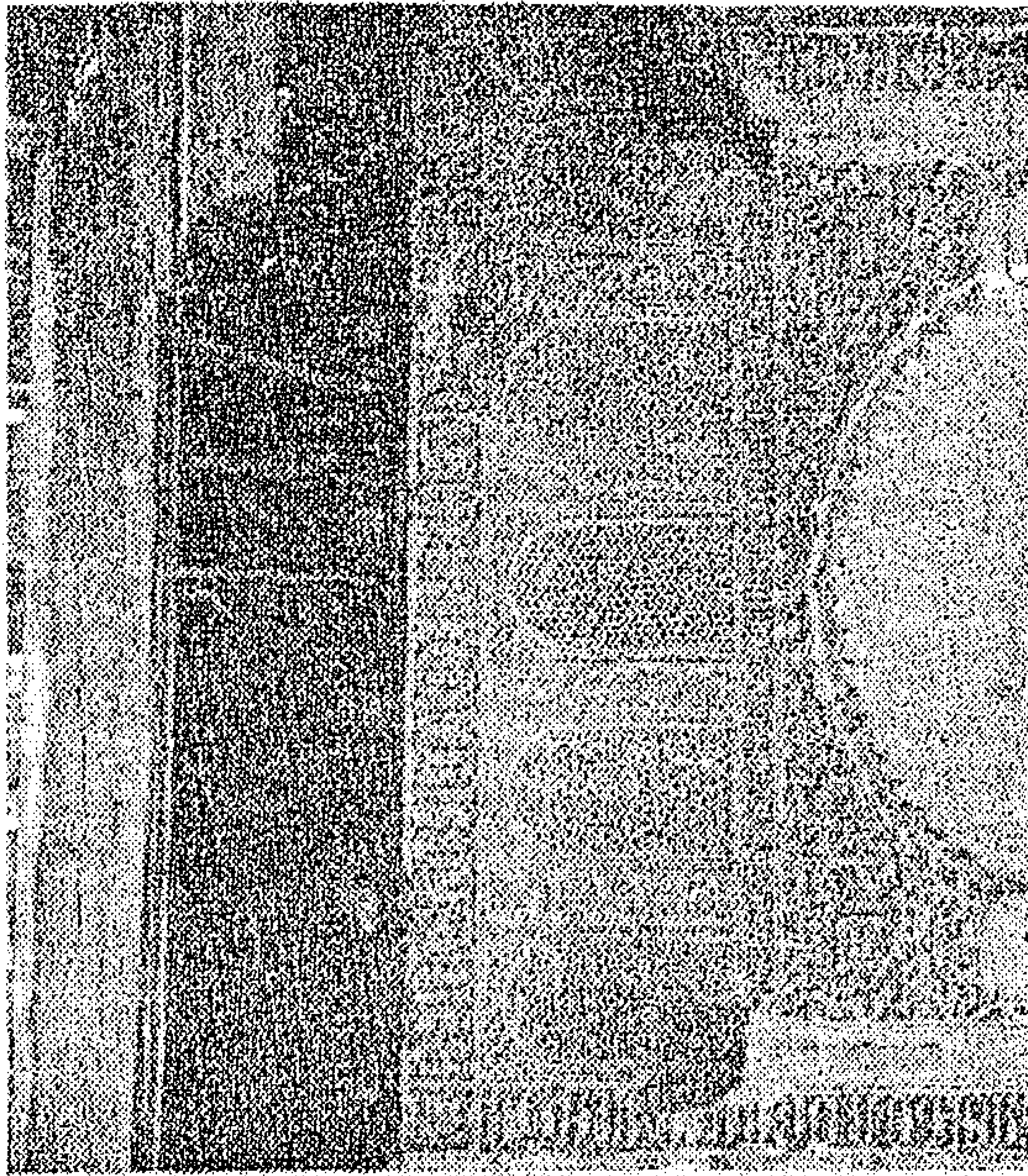
لوحة 198: طليطلة دير سانتو دمنجو الريال. البوابة وإحدى الزخارف الهندسية في الكنيسة الأولية (تصوير المؤلف).

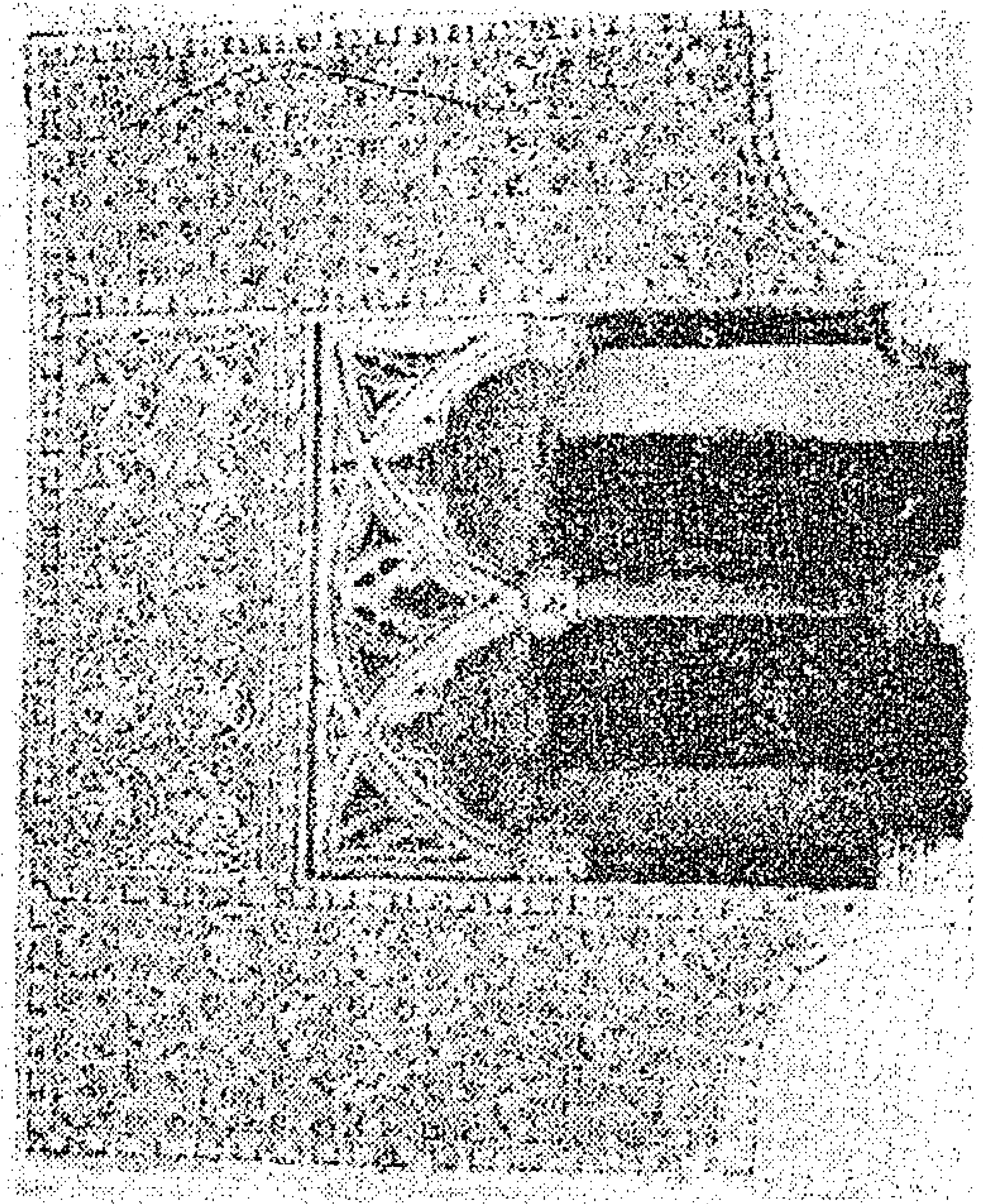


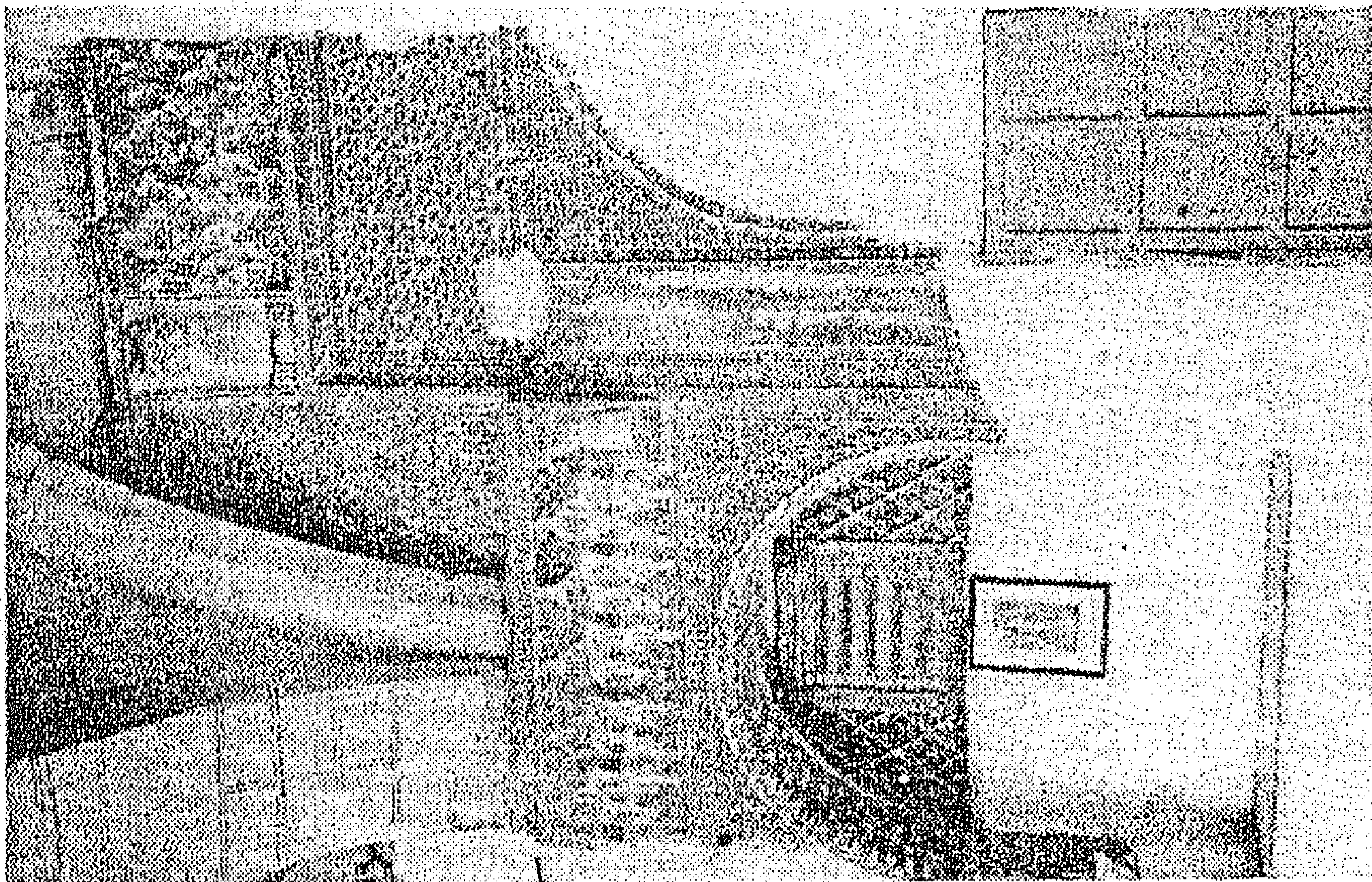




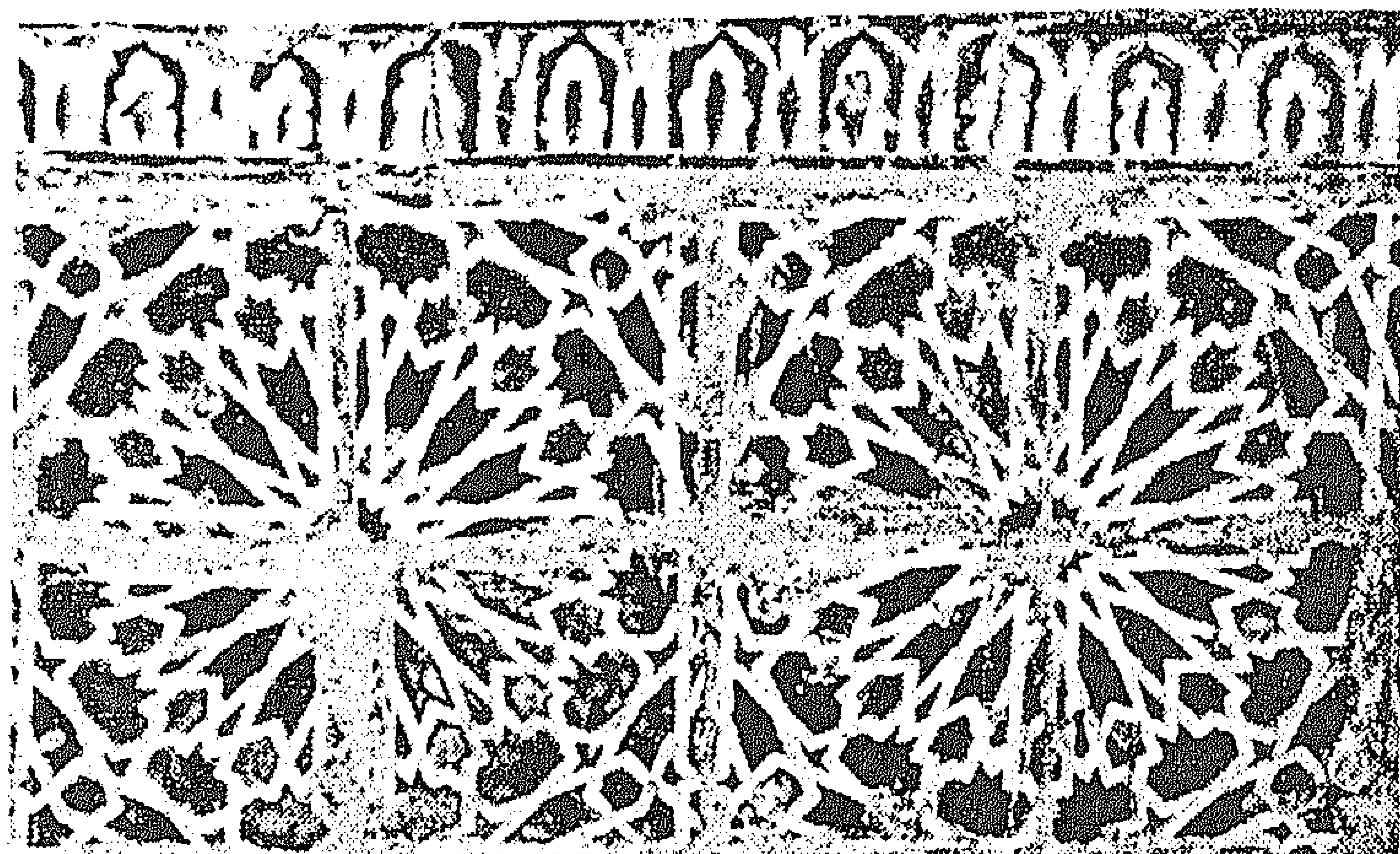
لوحة 199 : طليطلة دير سانتو دمنجو الريال . b,a بوابات الكورس الخاص بالكنيسة الأولية c بوابة دولات .

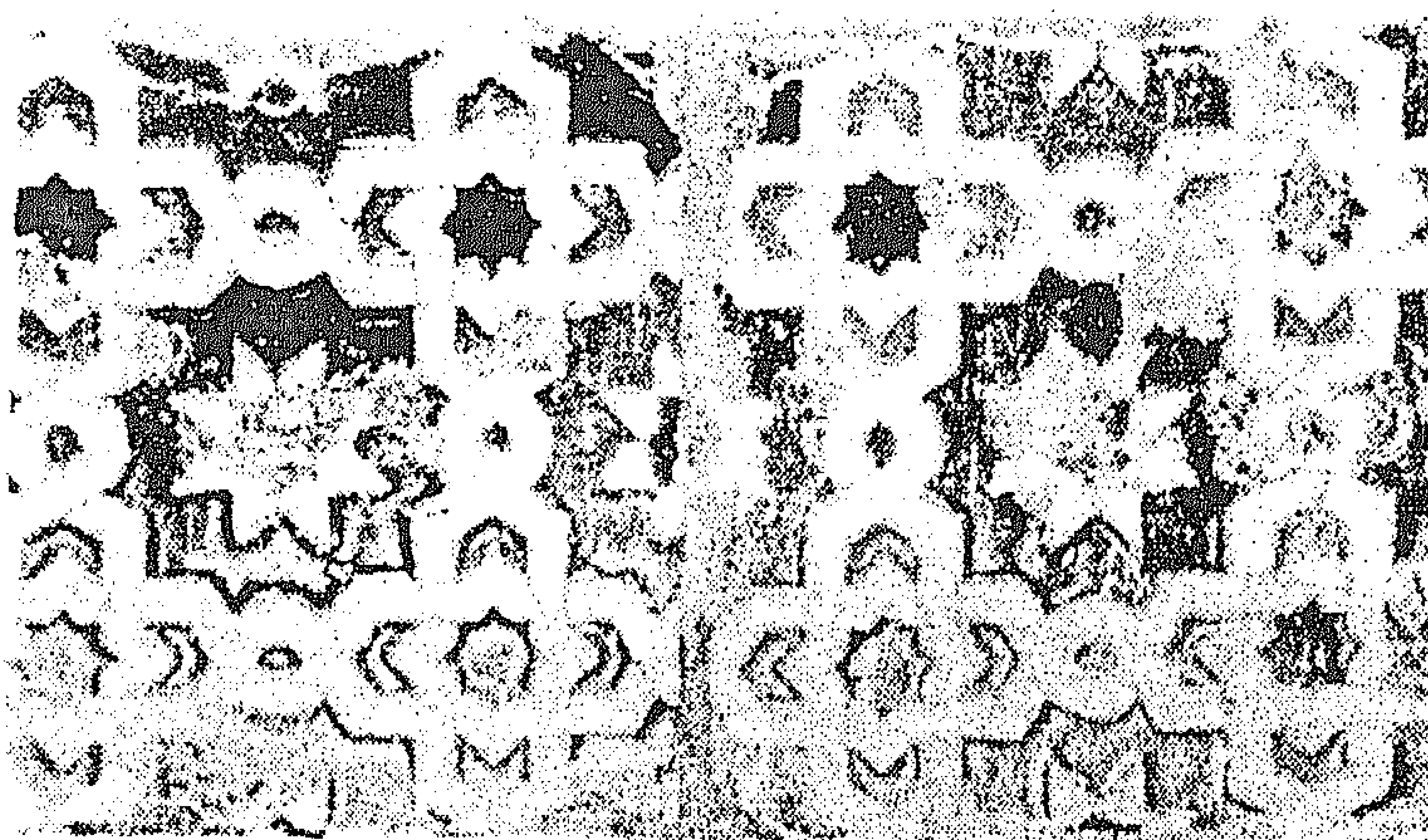


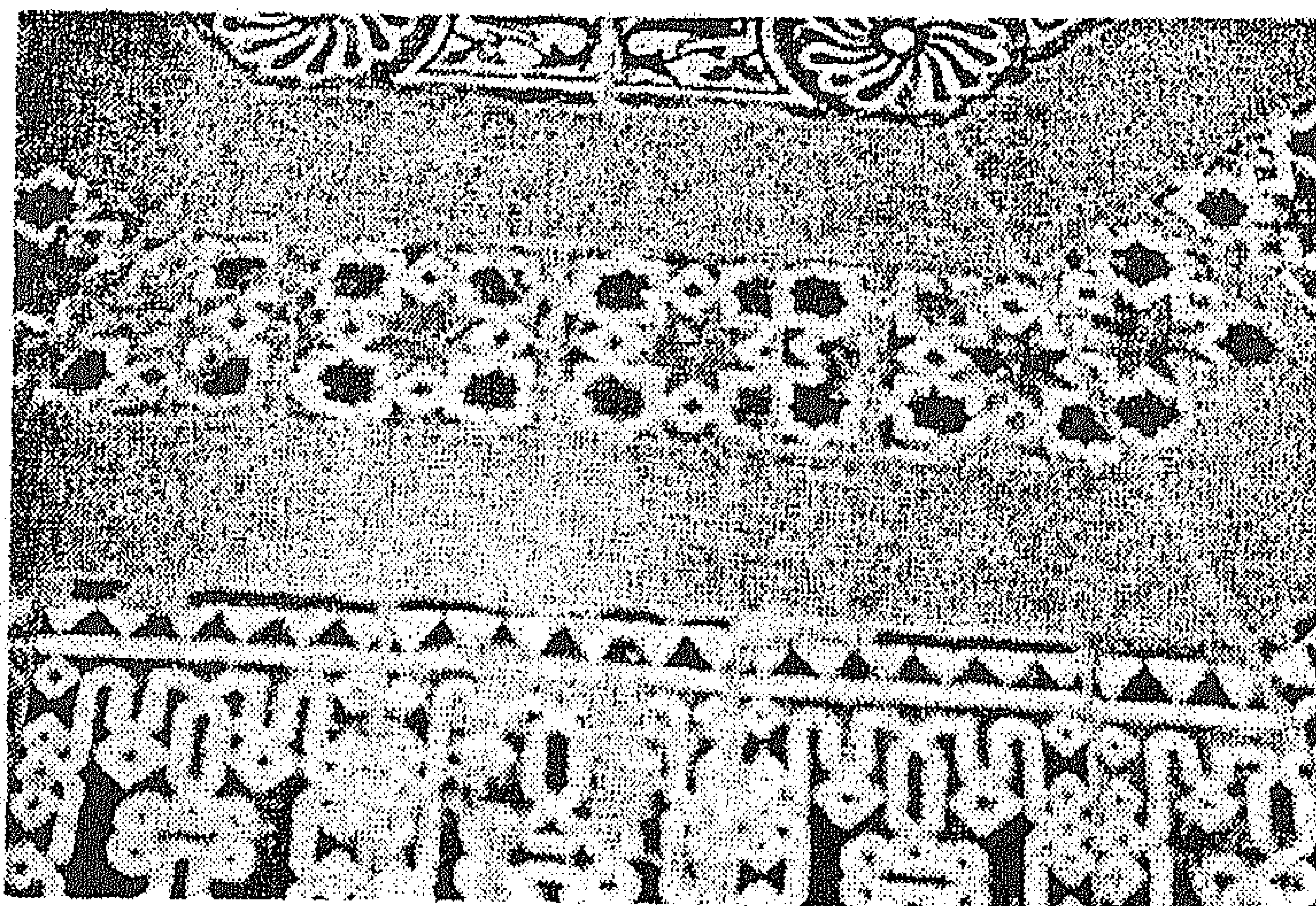




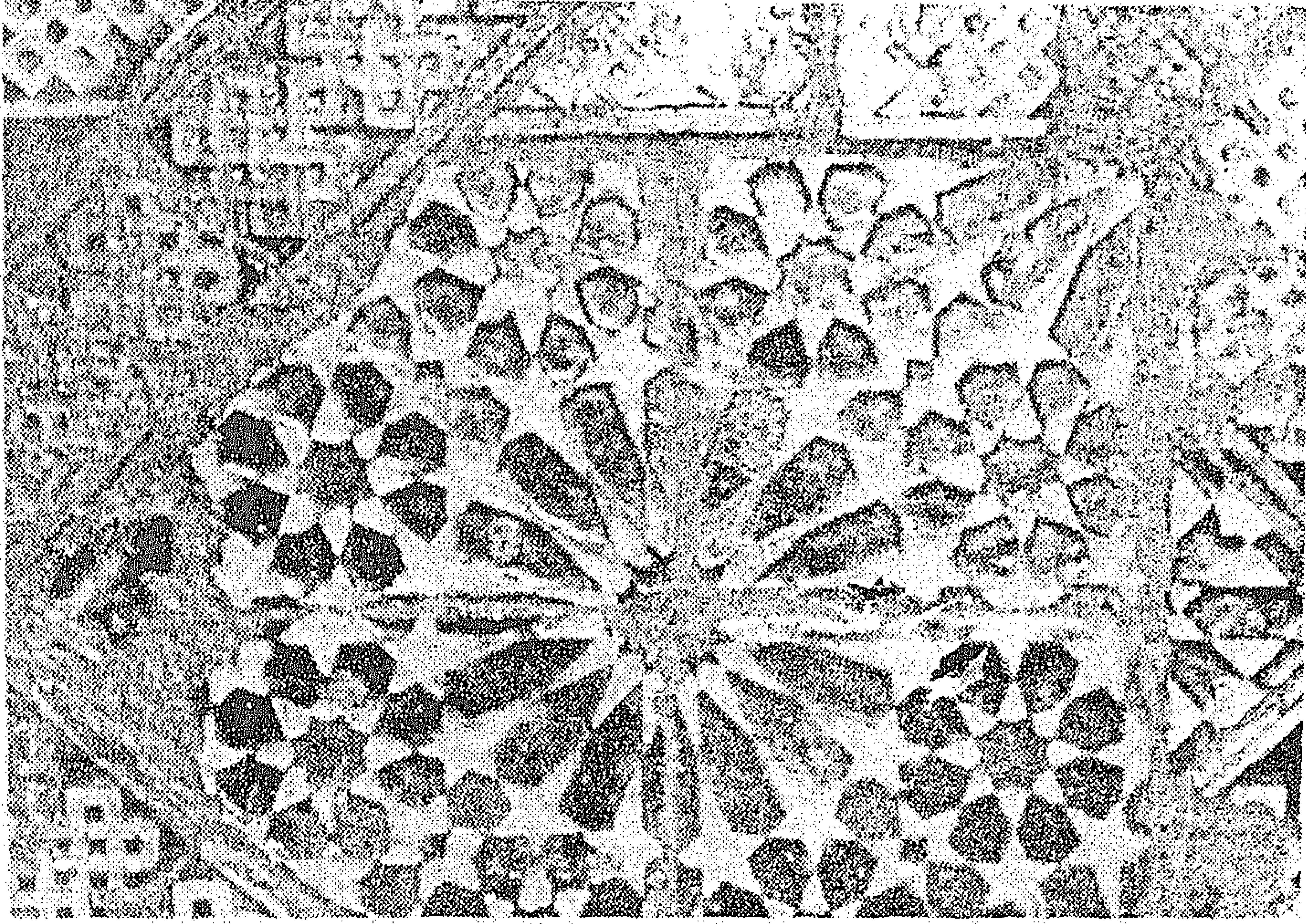
لوحة 200: طليطلة (a) زخارف جصية في دير لاكونثبثيون b زخارف جصية في مشربيات بدير سانتا إيزابيل لاريال . c نافذة في دير لاكونثيثون فرانثيسكا (تصوير رودور جيث) .

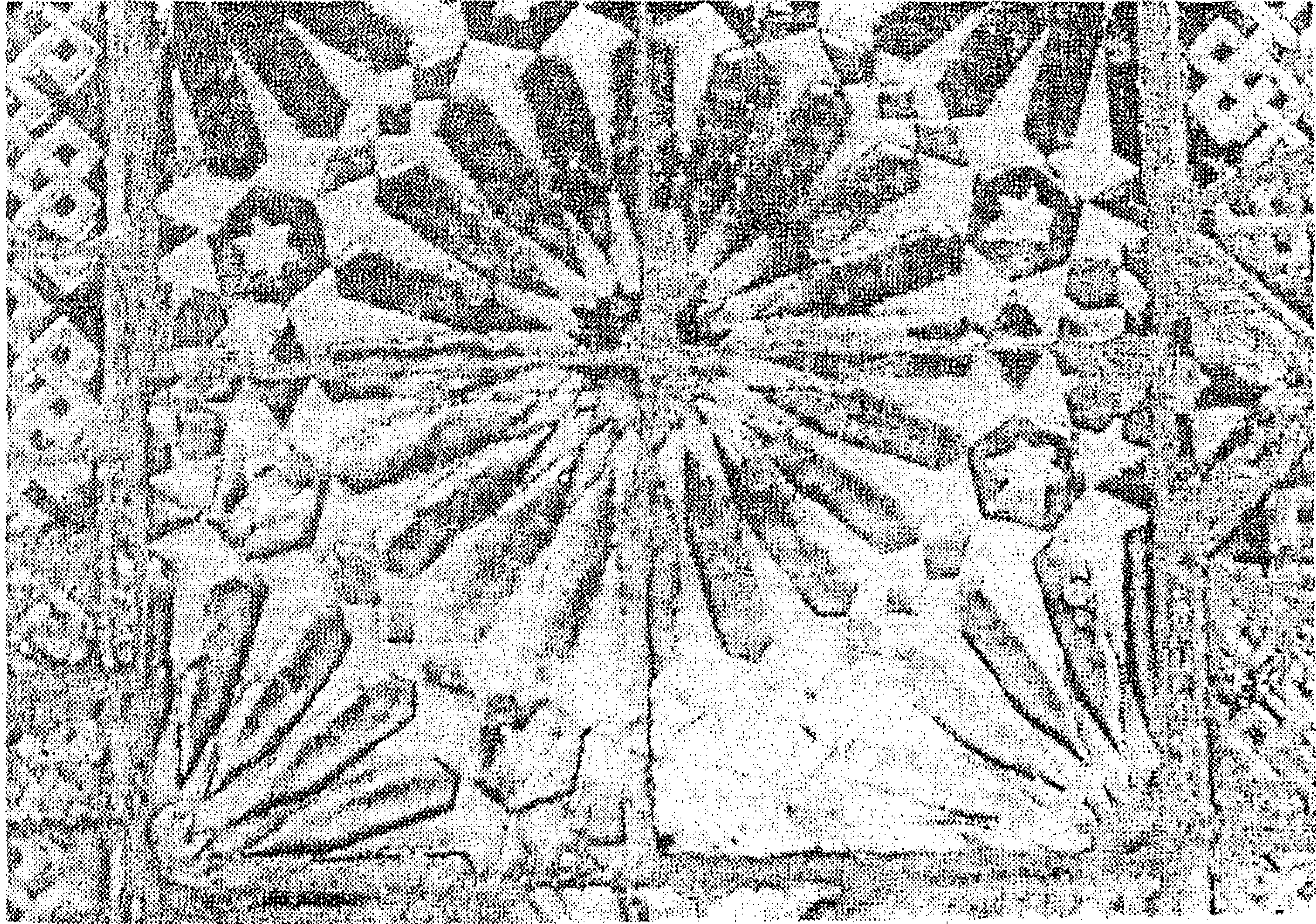




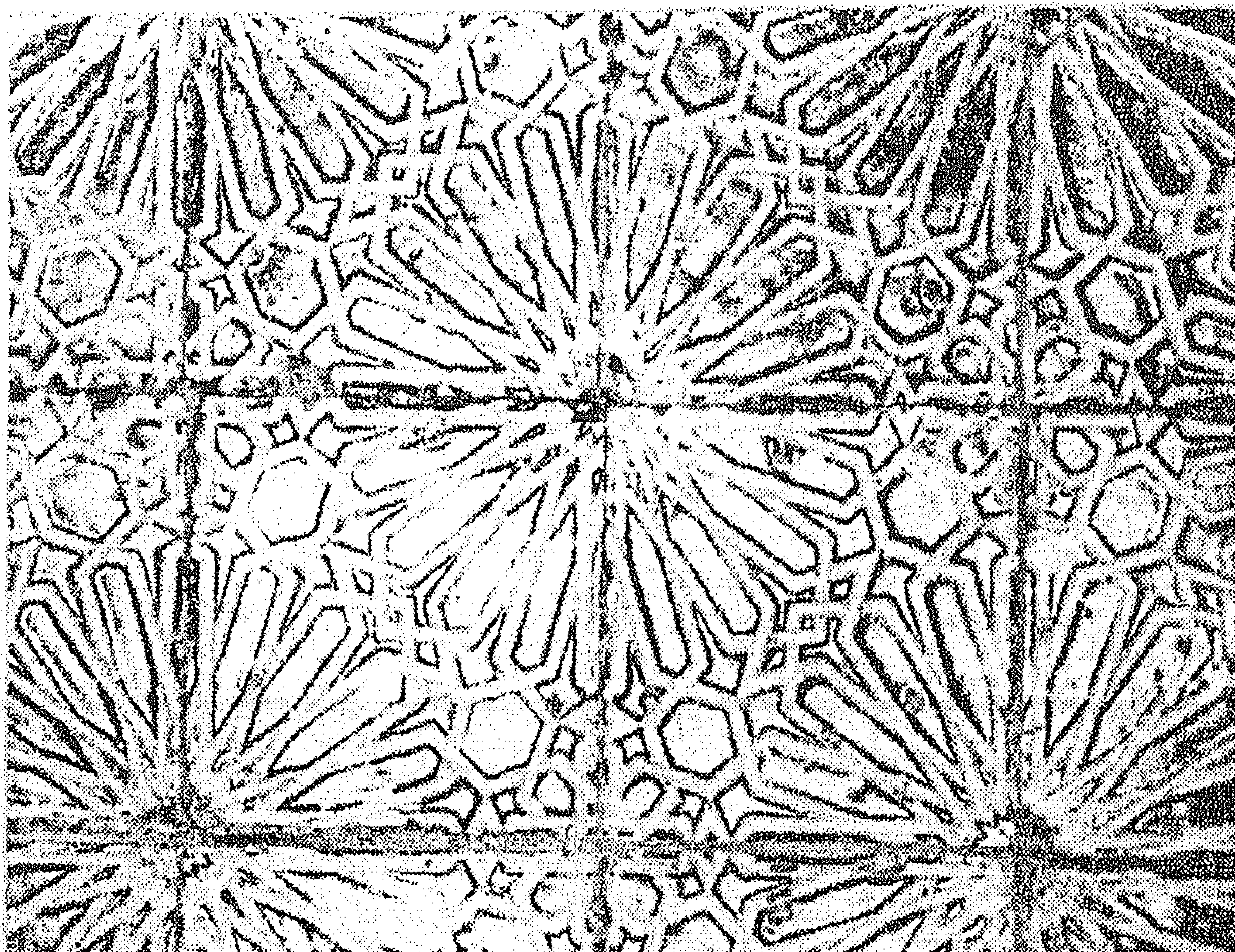


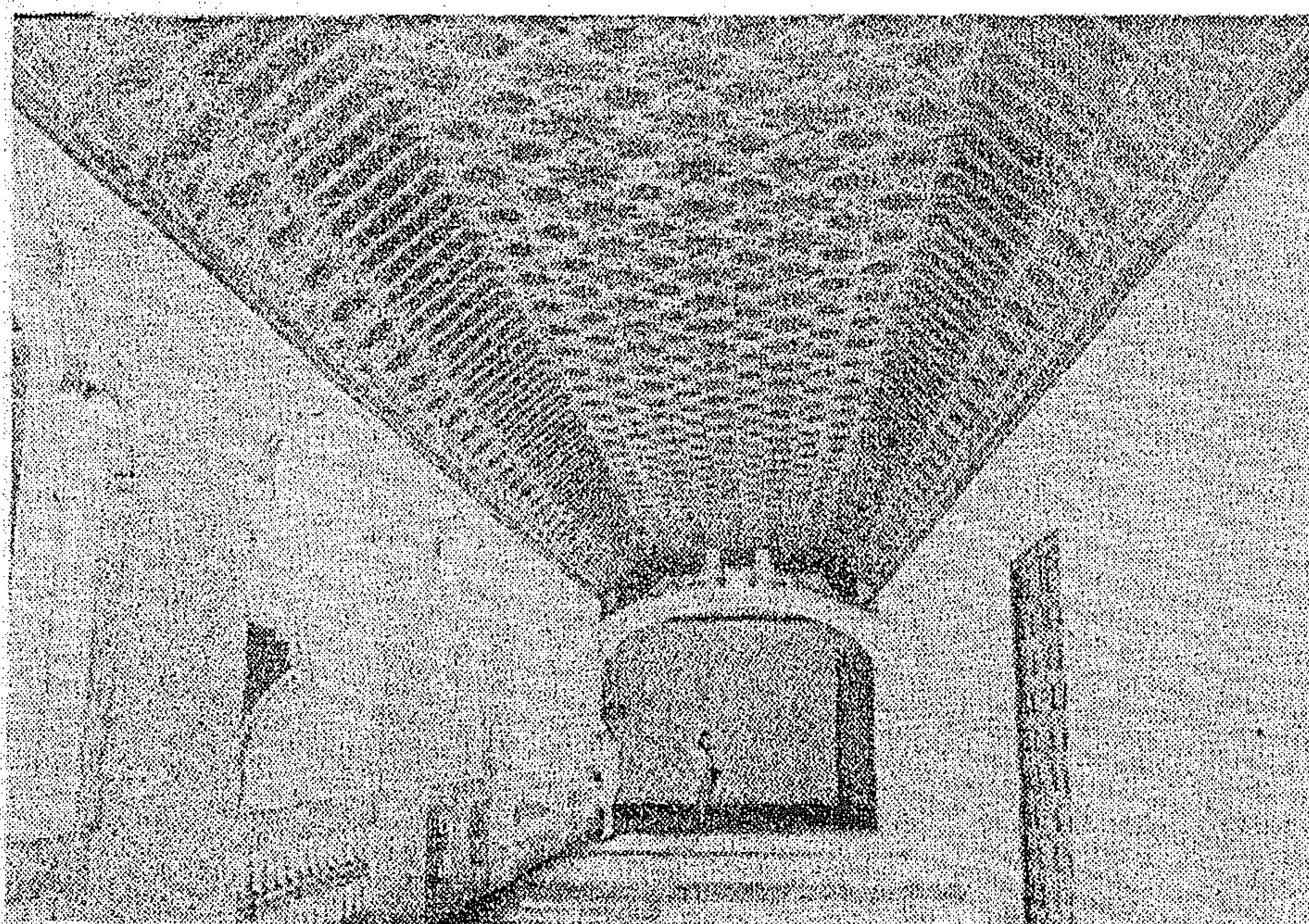
لوحة 201: طليطلة دير سانتو دمنجو الانتجو . زخارف سيراميك للمجالس والأرضيات (تصوير المؤلف) .



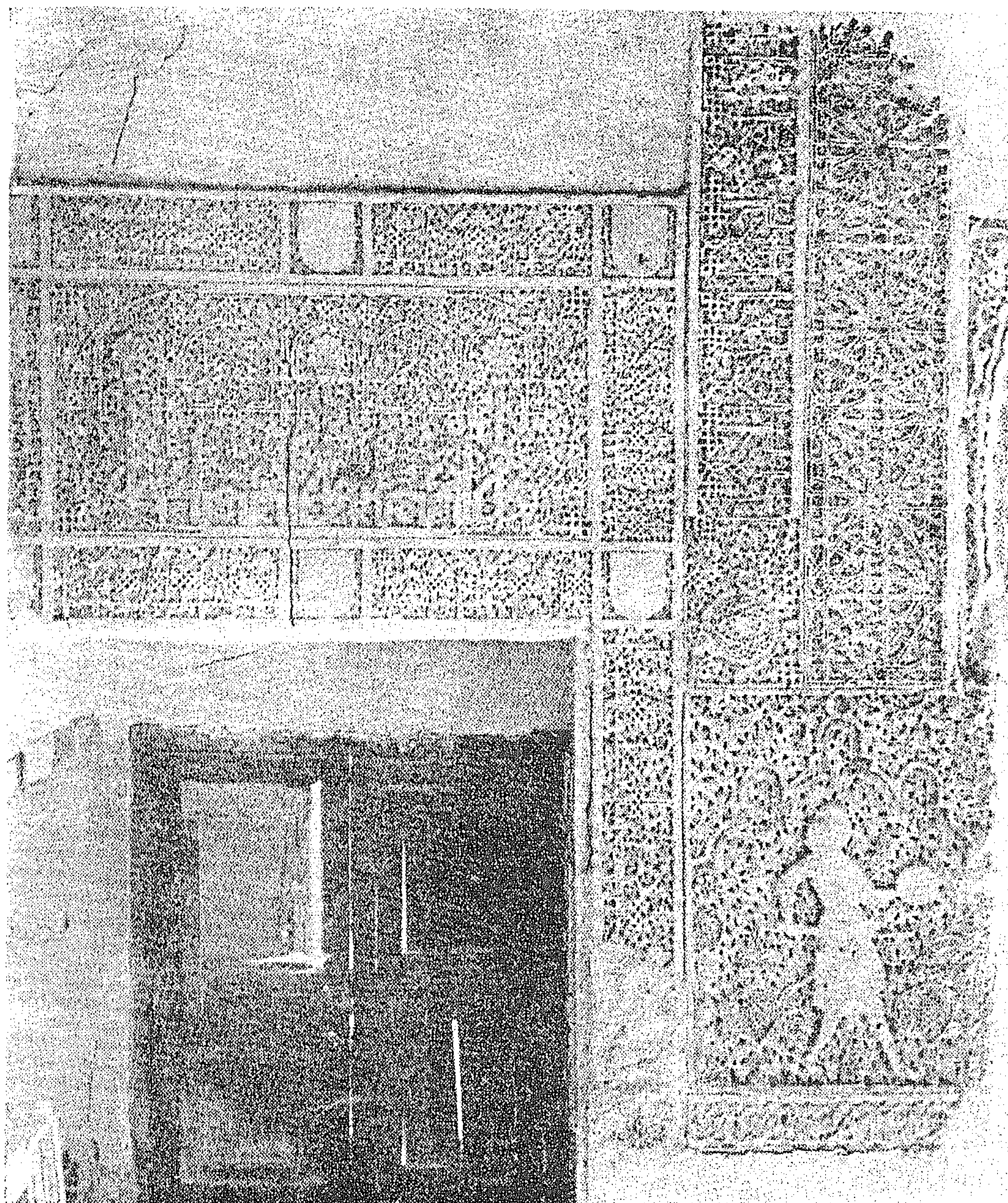


لوحة 202: طليطلة دير سانتو دمنجو الأنتجو. أرضيات سيراميكية هندسية الزخرفة (تصوير المؤلف).

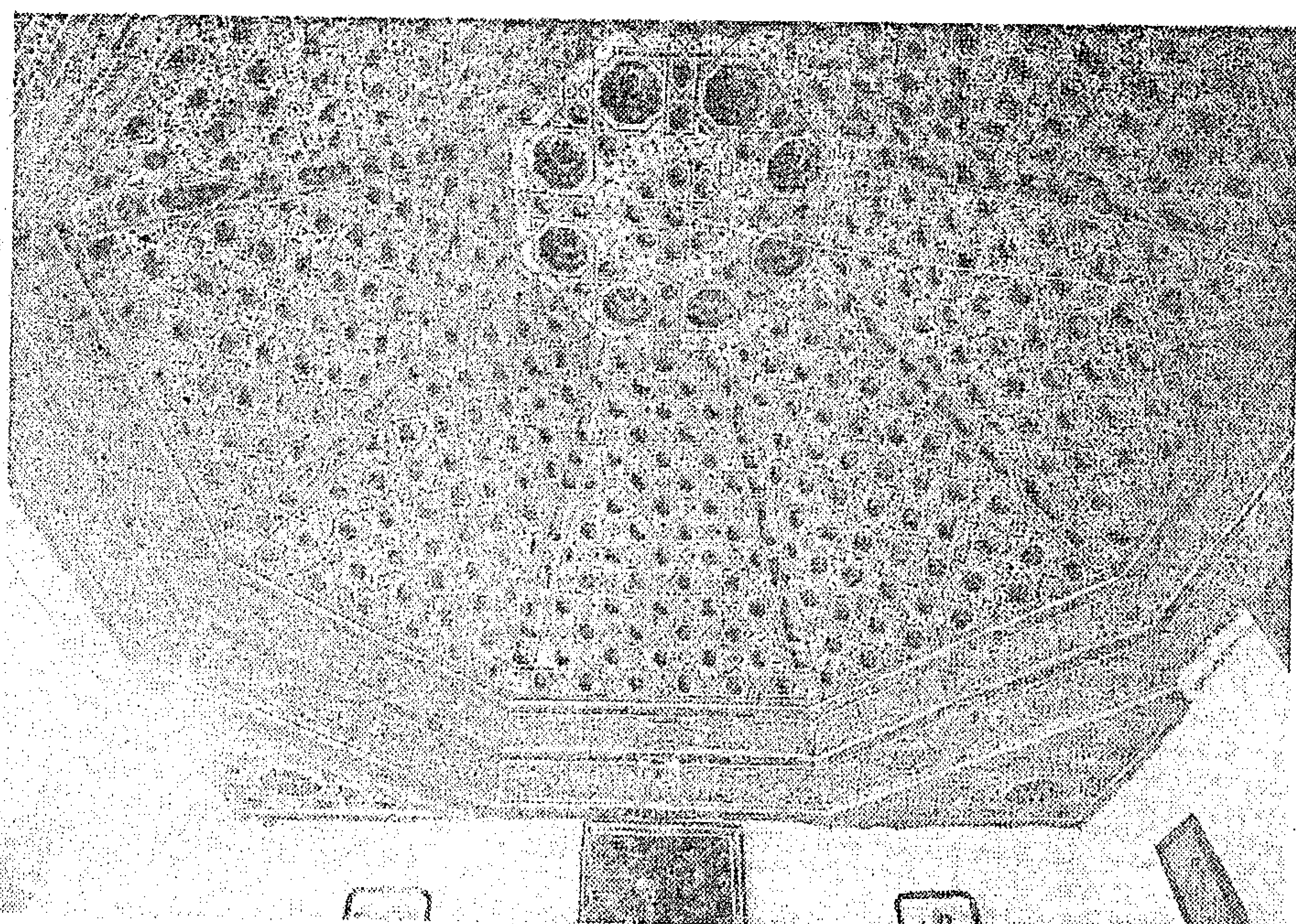


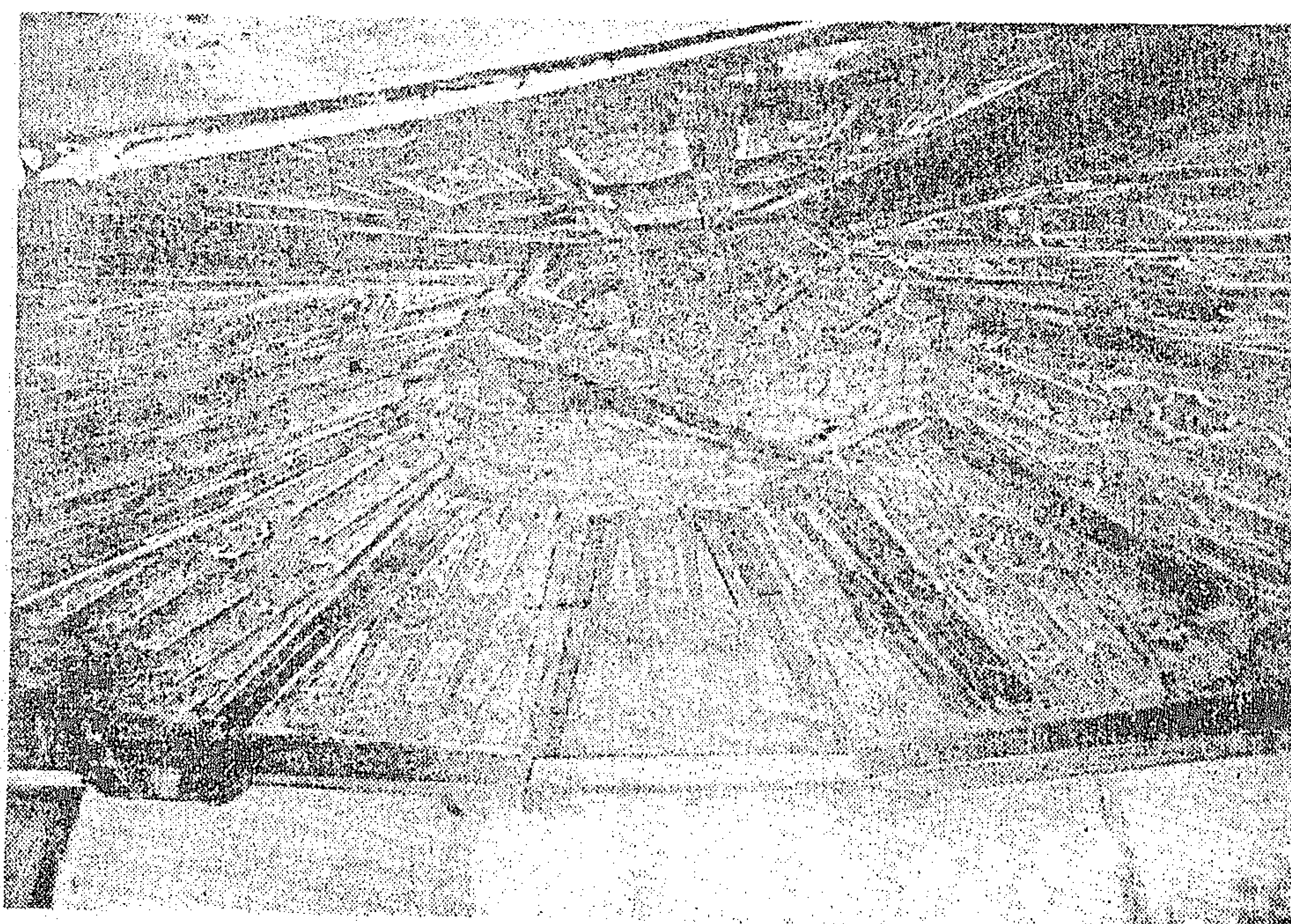


لوحة 203: طليطلة : a زخرفة هندسية في واجهة مذبح - دير سانتو دومنجو الأنتجو
(b) سقف مقر الإقامة الدور العلوي . دير سان خوان دي لوس رييس (تصوير المؤلف) .

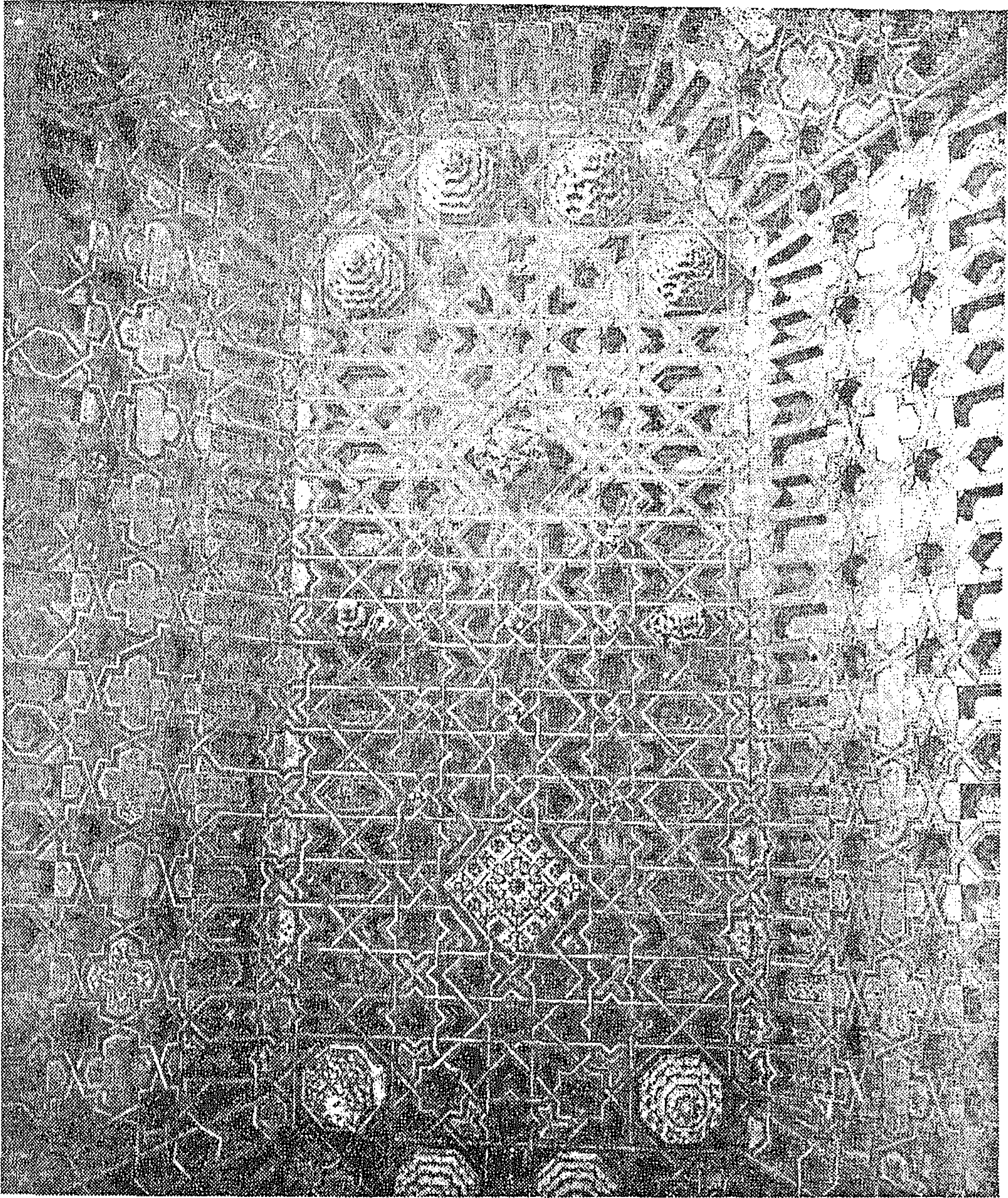


لوحة 204: طليطلة : دير سان خوان دي لابينيتنثيا - زخارف مدجنة (تصوير المؤلف) .

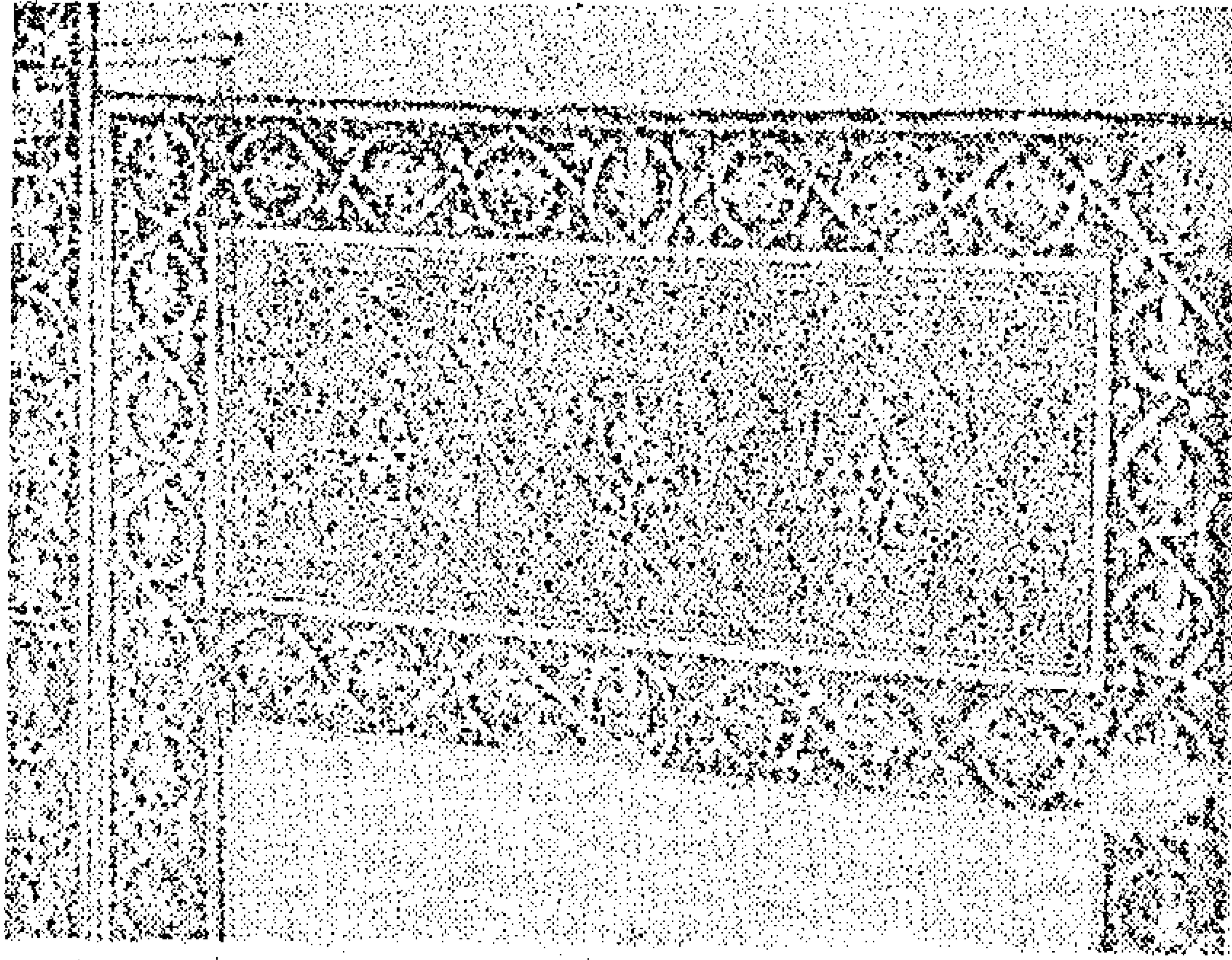


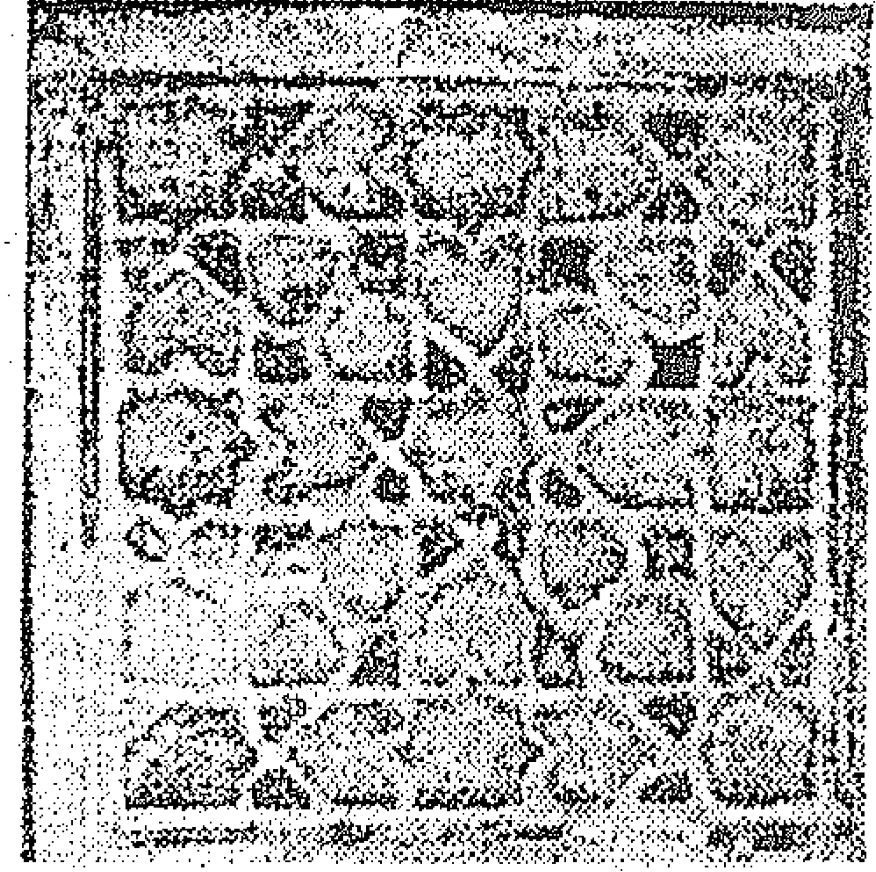


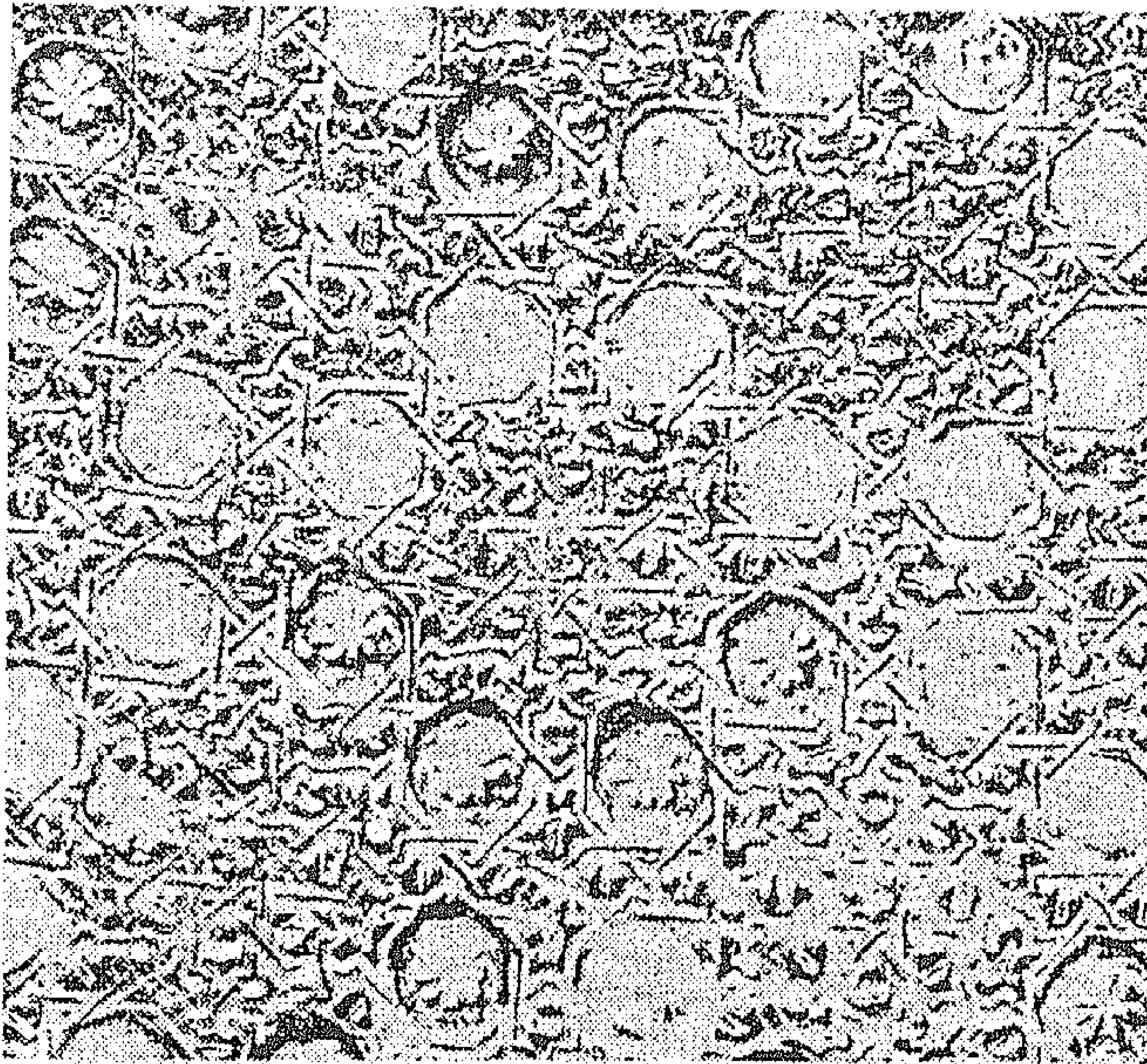
لوحة 205: طليطلة : دير سان خوان لابينيتنبثا – بنيتان مثمنتان (تصوير المؤلف) .

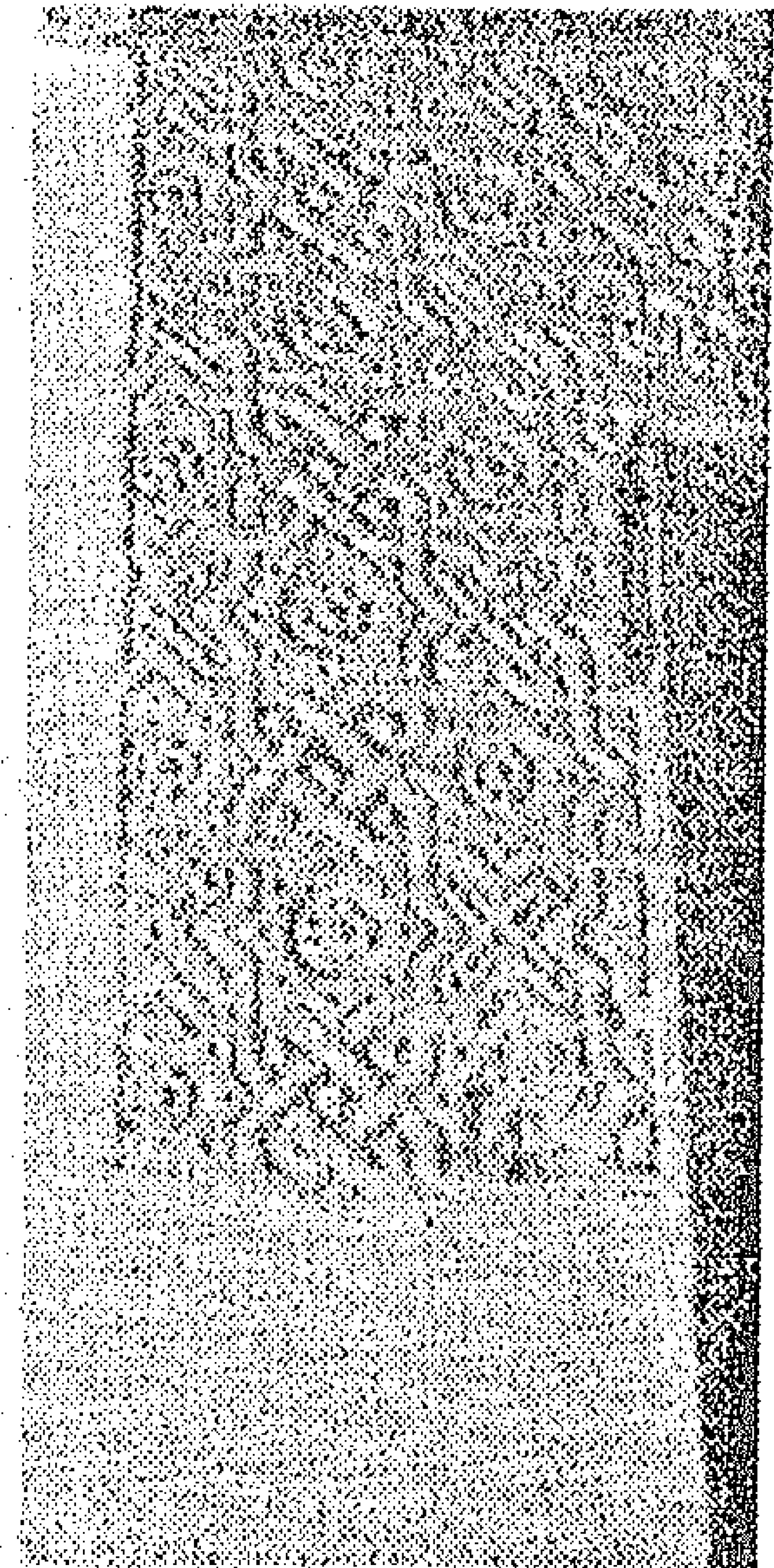


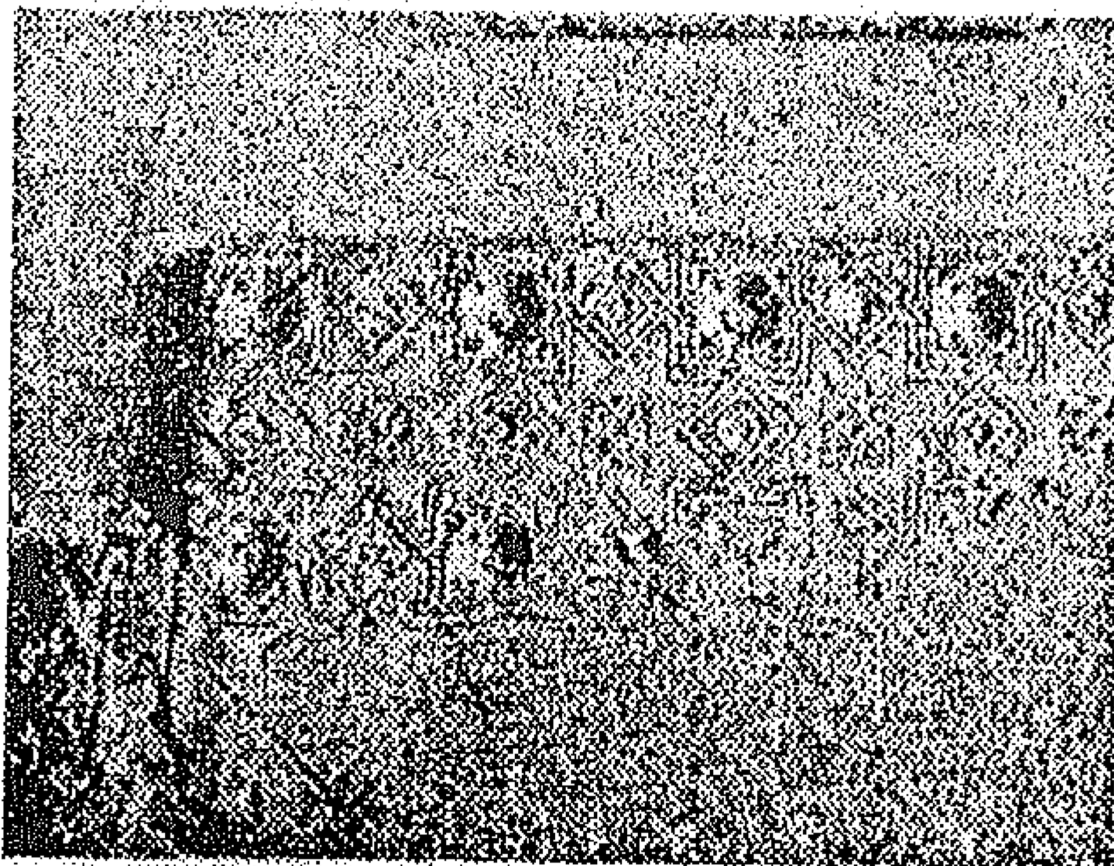
لوحة 206: طليطلة : دير مادري دي ديوس سقف الكنيسة .



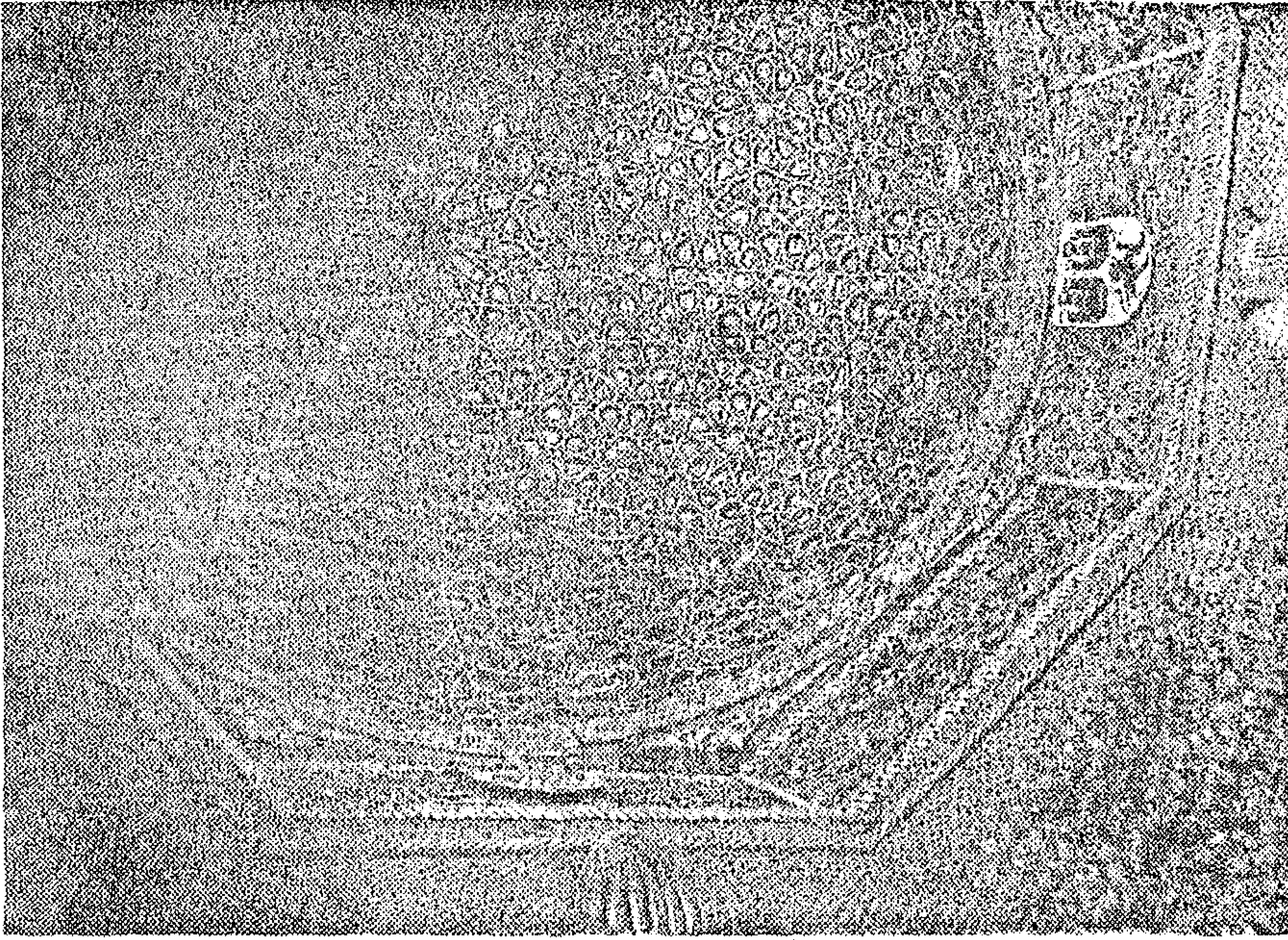


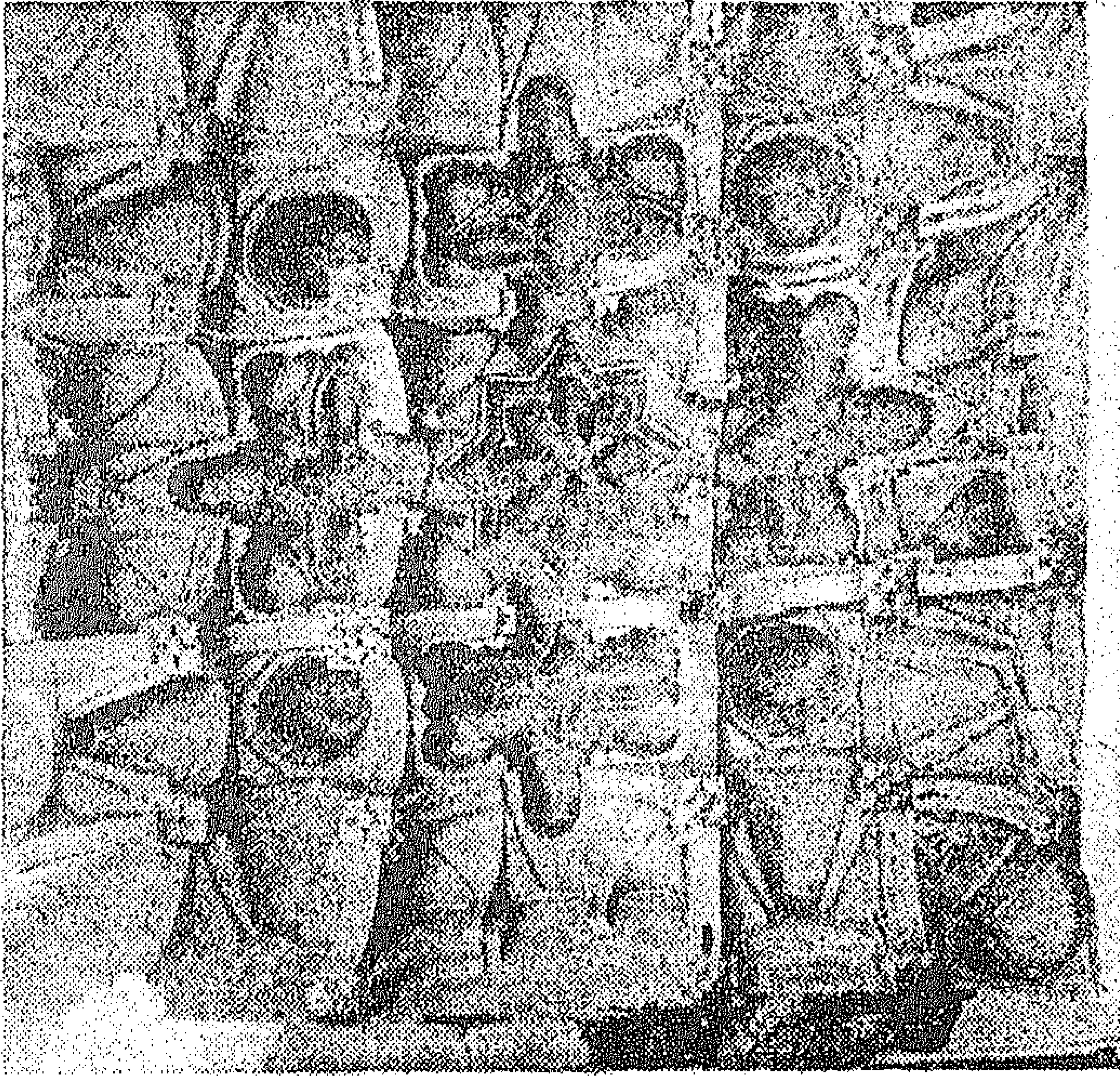




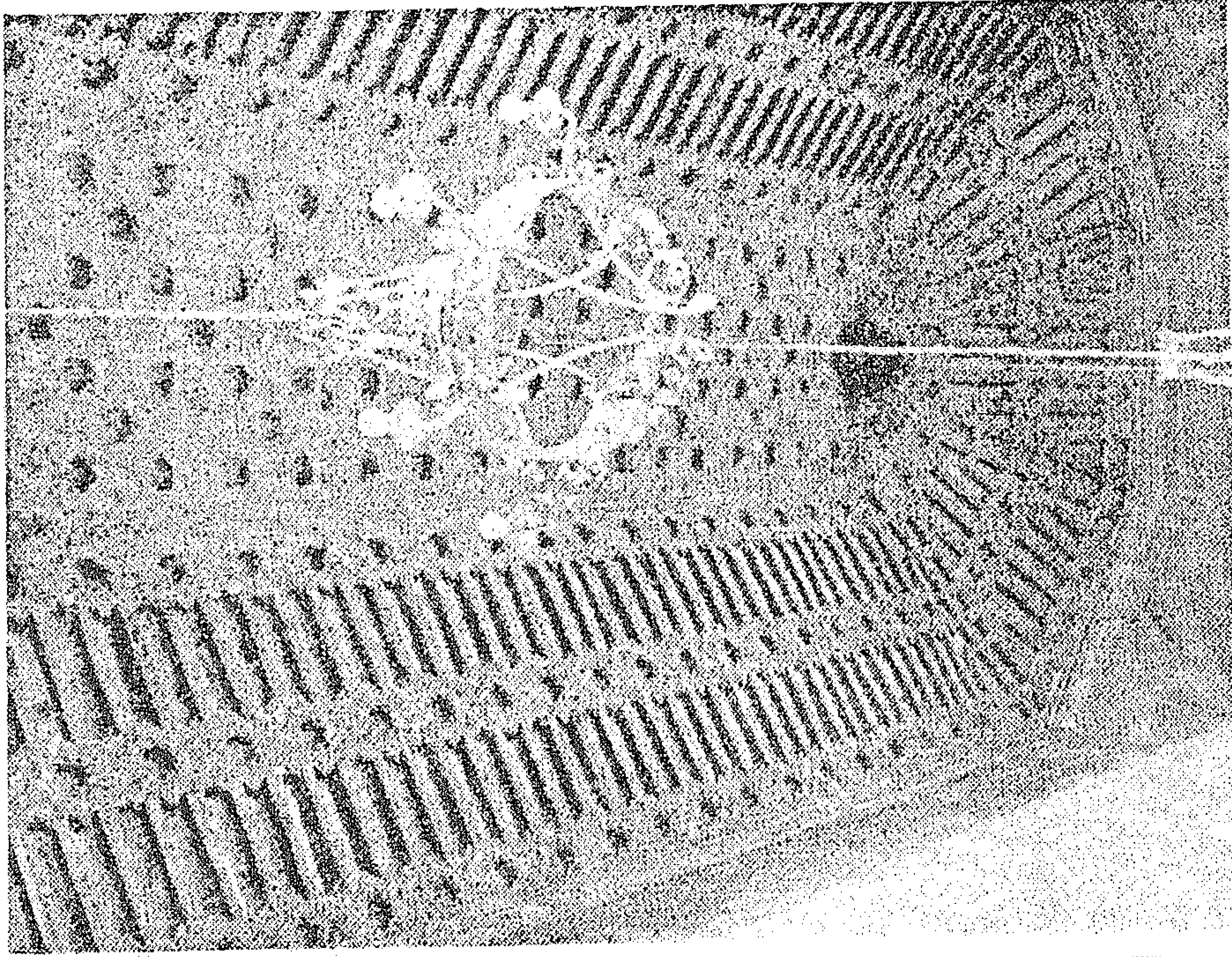


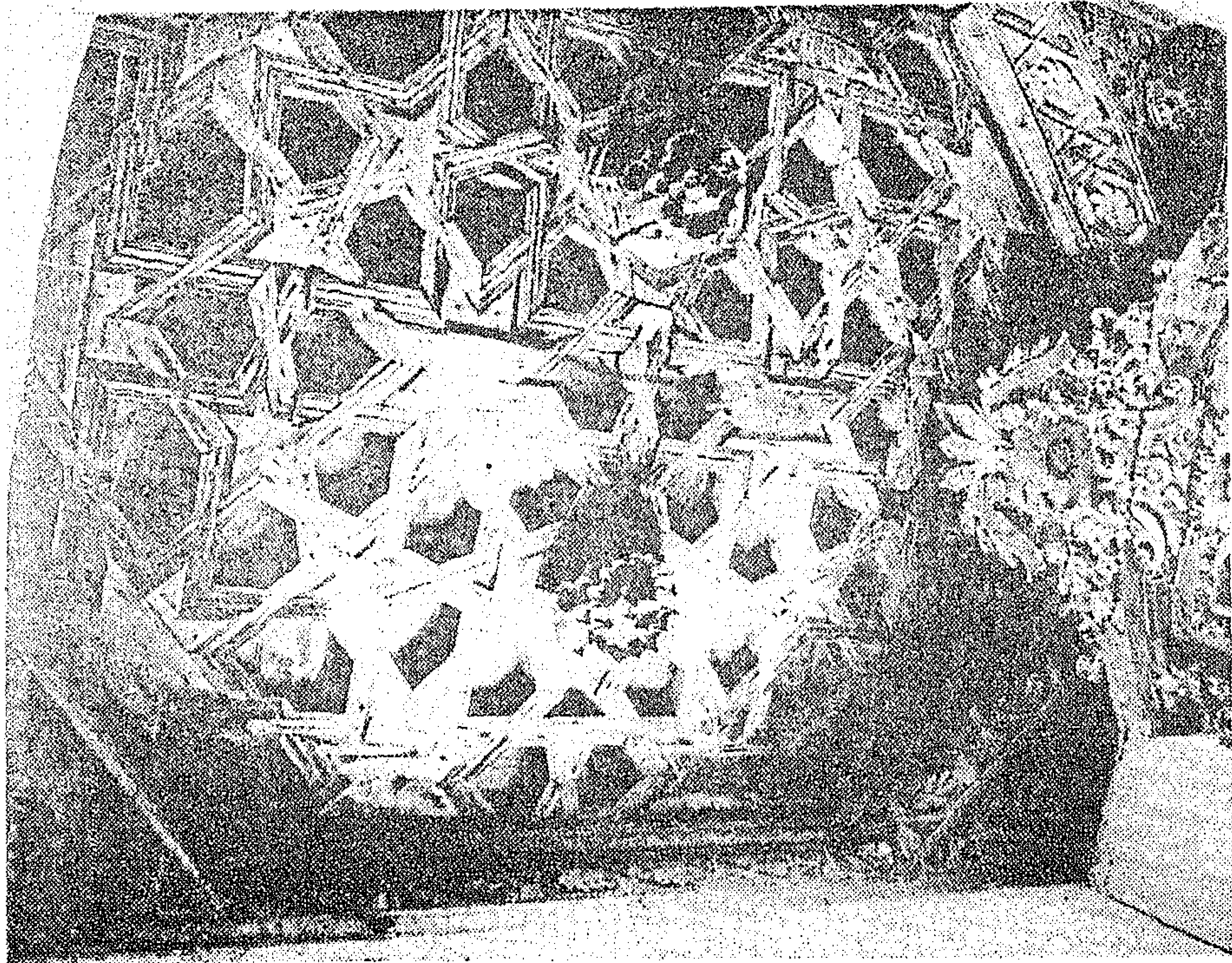
لوحة 207: طليطلة : زخارف جصية مختلفة من العصر المدجنة (a) صالون ميسا b سانتو دومنجو الريال ، arcasolio c في مصلى سان إيوخينيو دي لاكتدرال (d) كاساميسا (e) قصر كارديناس دي أوكانيا (تصوير المؤلف) .



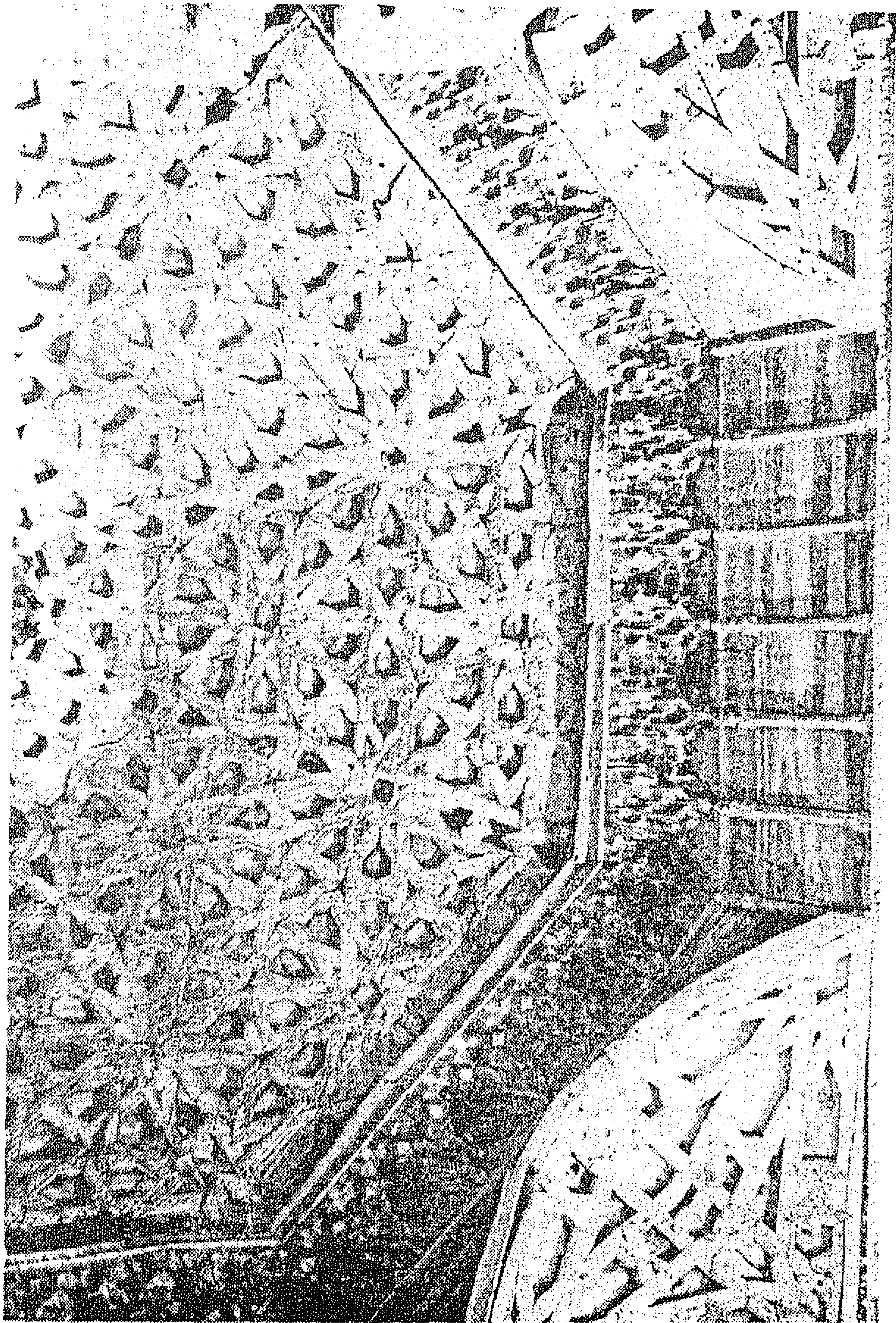


لوحة 208: (a) الشكل النصف دائري في القصر الذي اختفى - قصر كارديناس ، في توريخوس b قبة من المقرفصات في كنيسة سان أندرس . طليطلة (تصوير رودريجيث) .

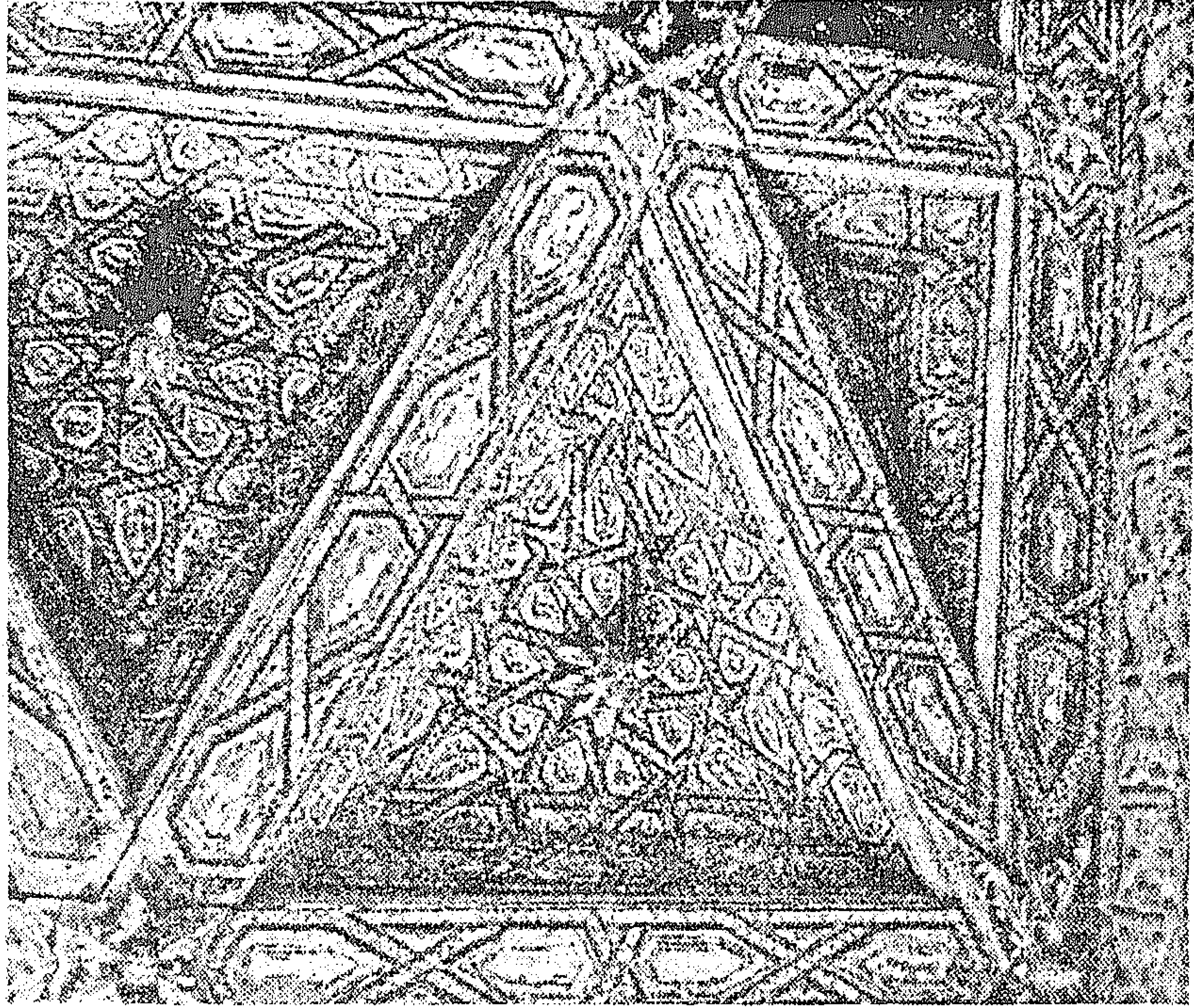


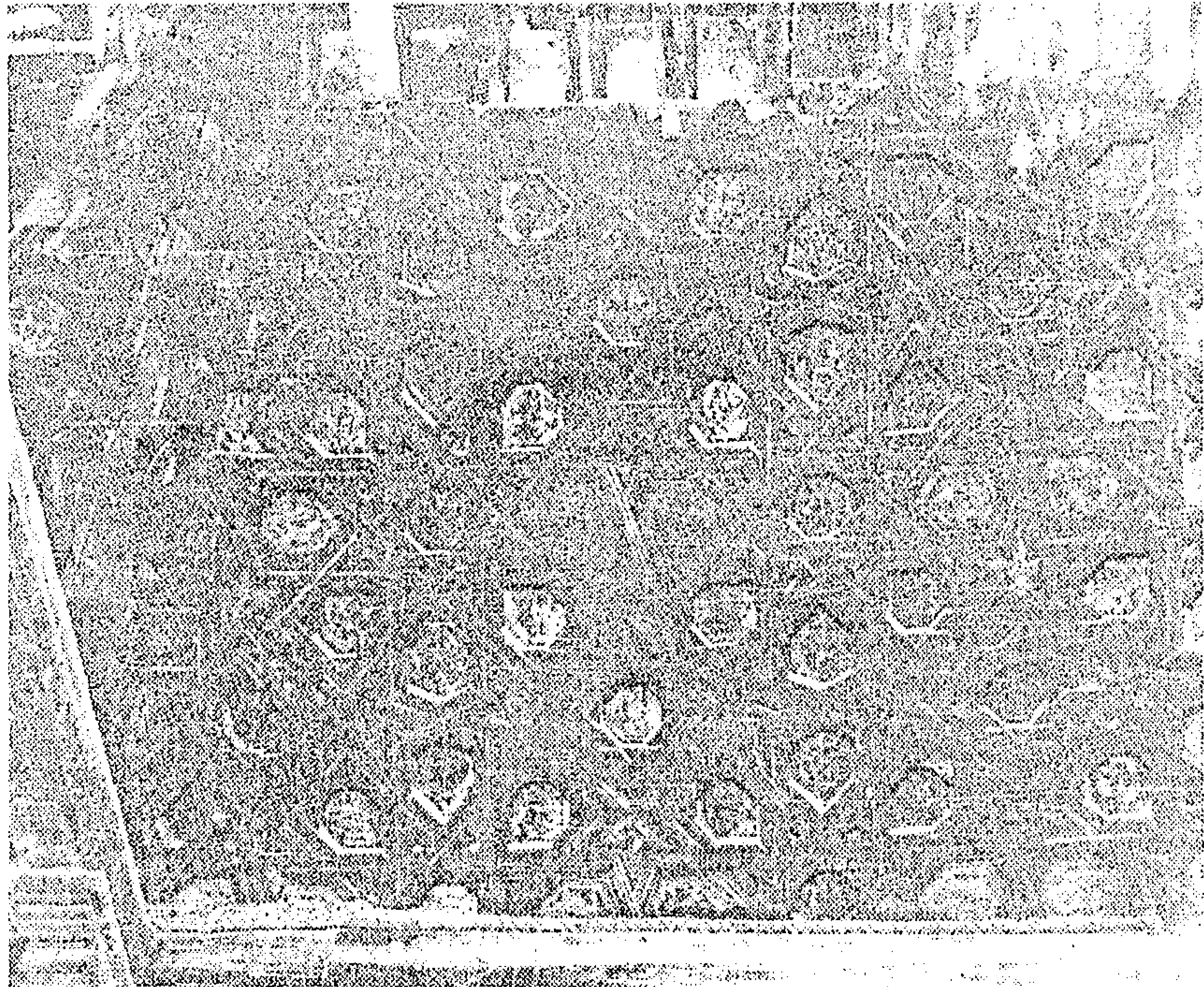


لوحة 209: a سقف دار العبادة إيروستس طليطلة b سقف السيمنار الأصغر طليطلة - (تصوير المؤلف) .

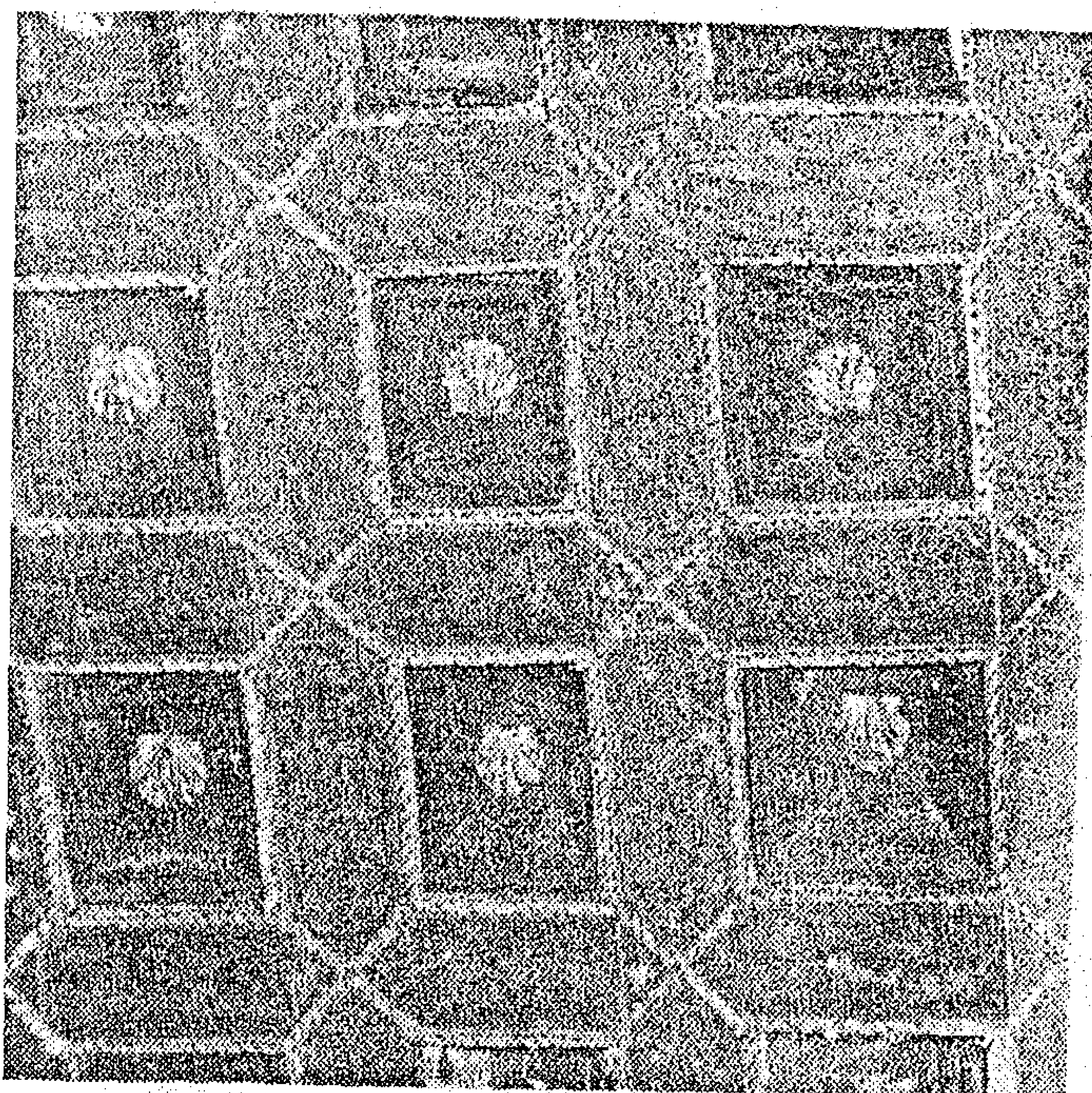


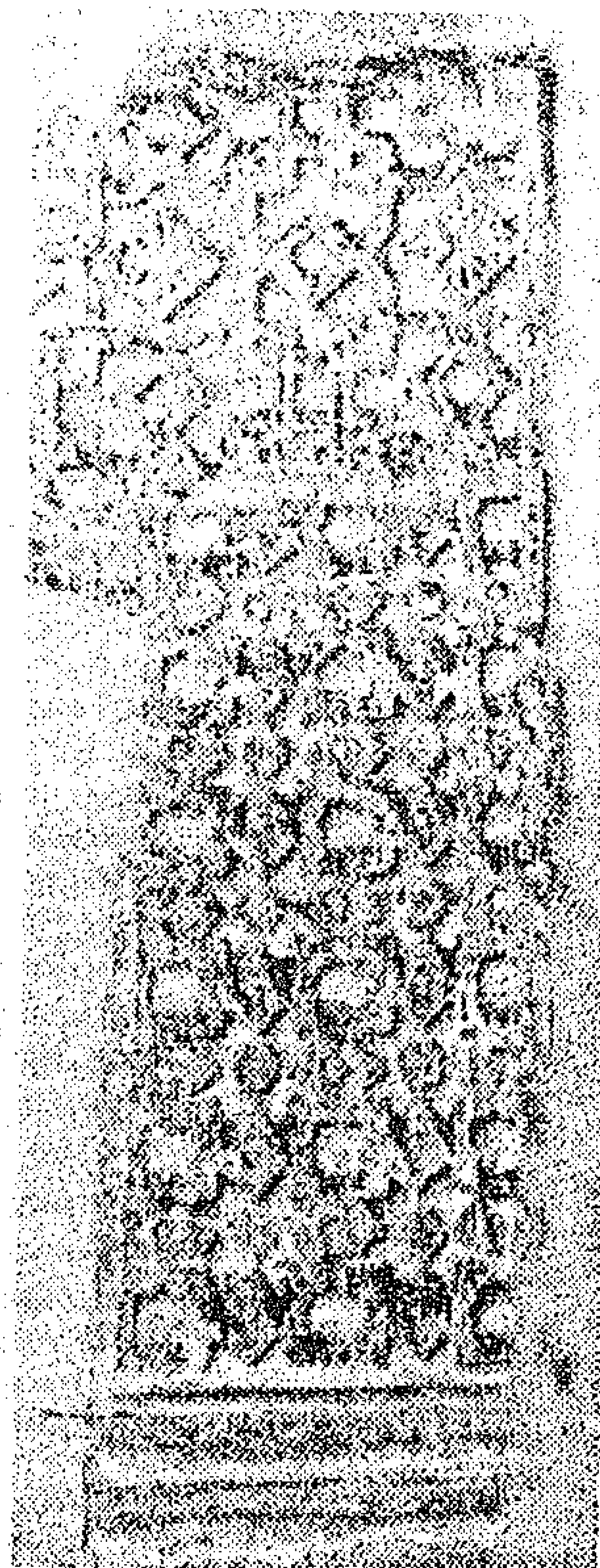
لوحة 210: إيروستس طليطلة البنية المثمنة في مقصورة الكهنة (تصوير المؤلف) .

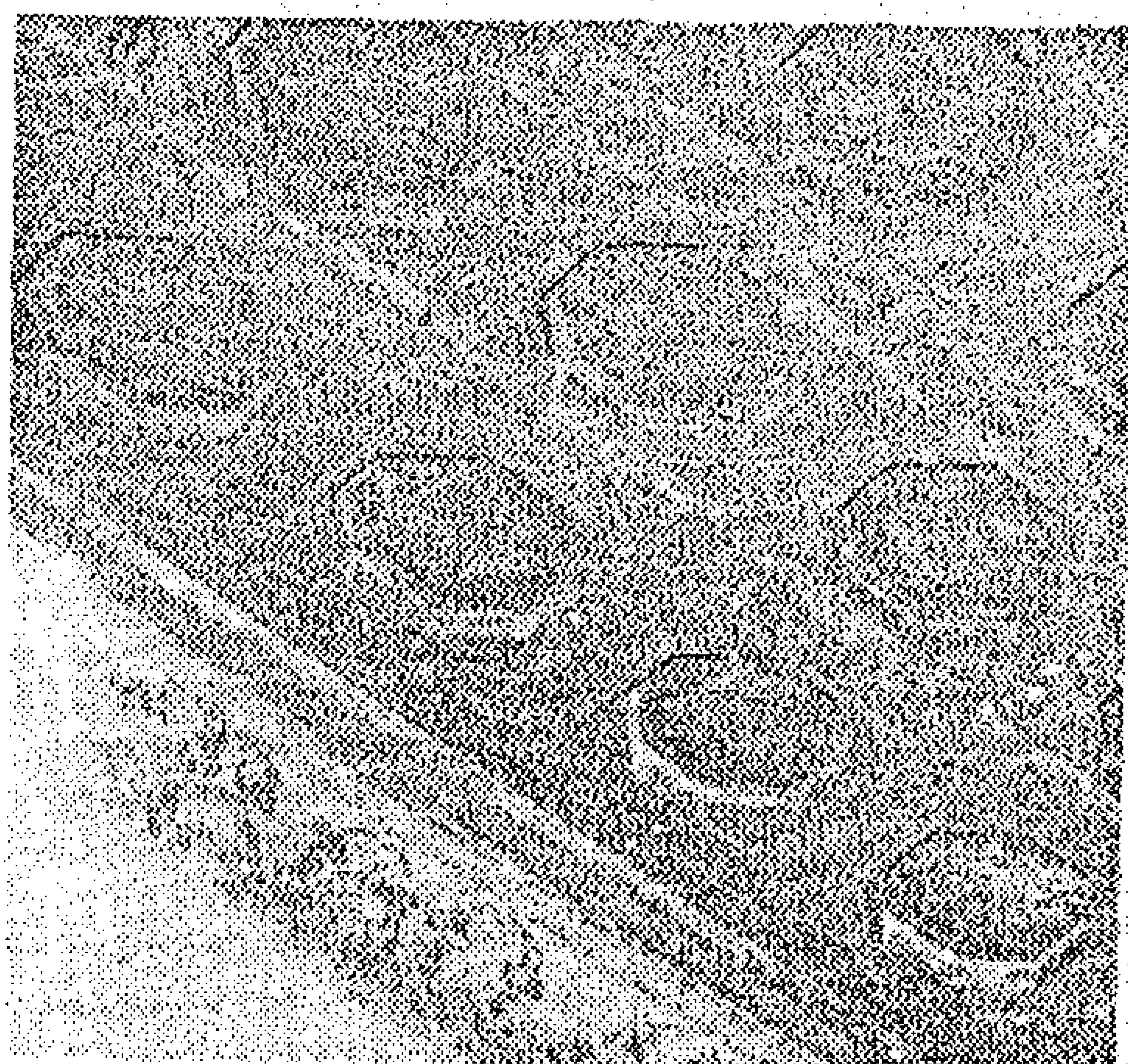


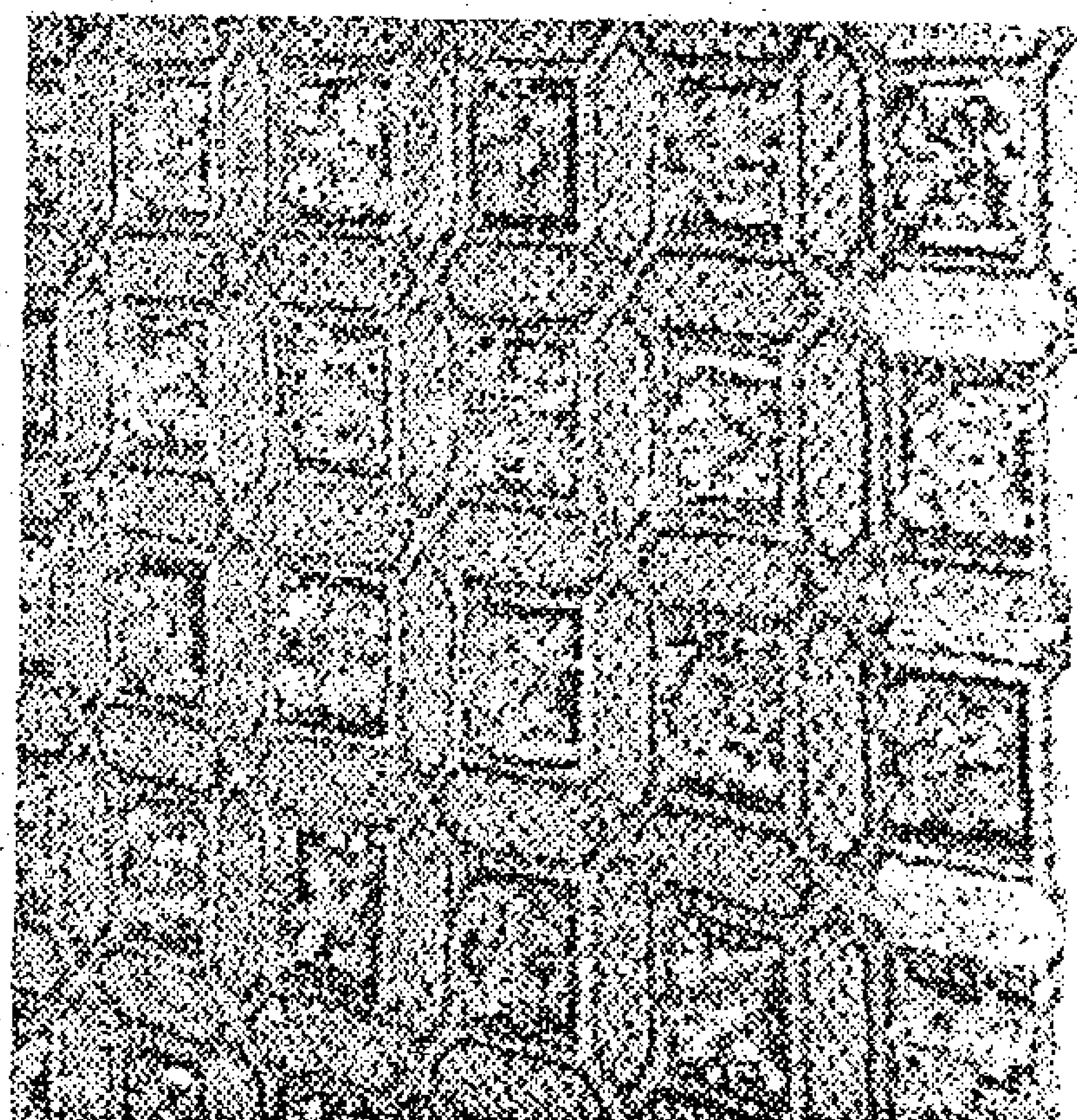


لوحة 211: أوكانيا (طليطلة) قصر السيد جوتيري دي كارديناس (a) السقف المسطح في البرج الكائن في ركن القصر (b) جانب من جوانب السقف الجمالوني ذي البراطيم والمسند في أحد الصالونات (تصوير أجروابو والمؤلف).

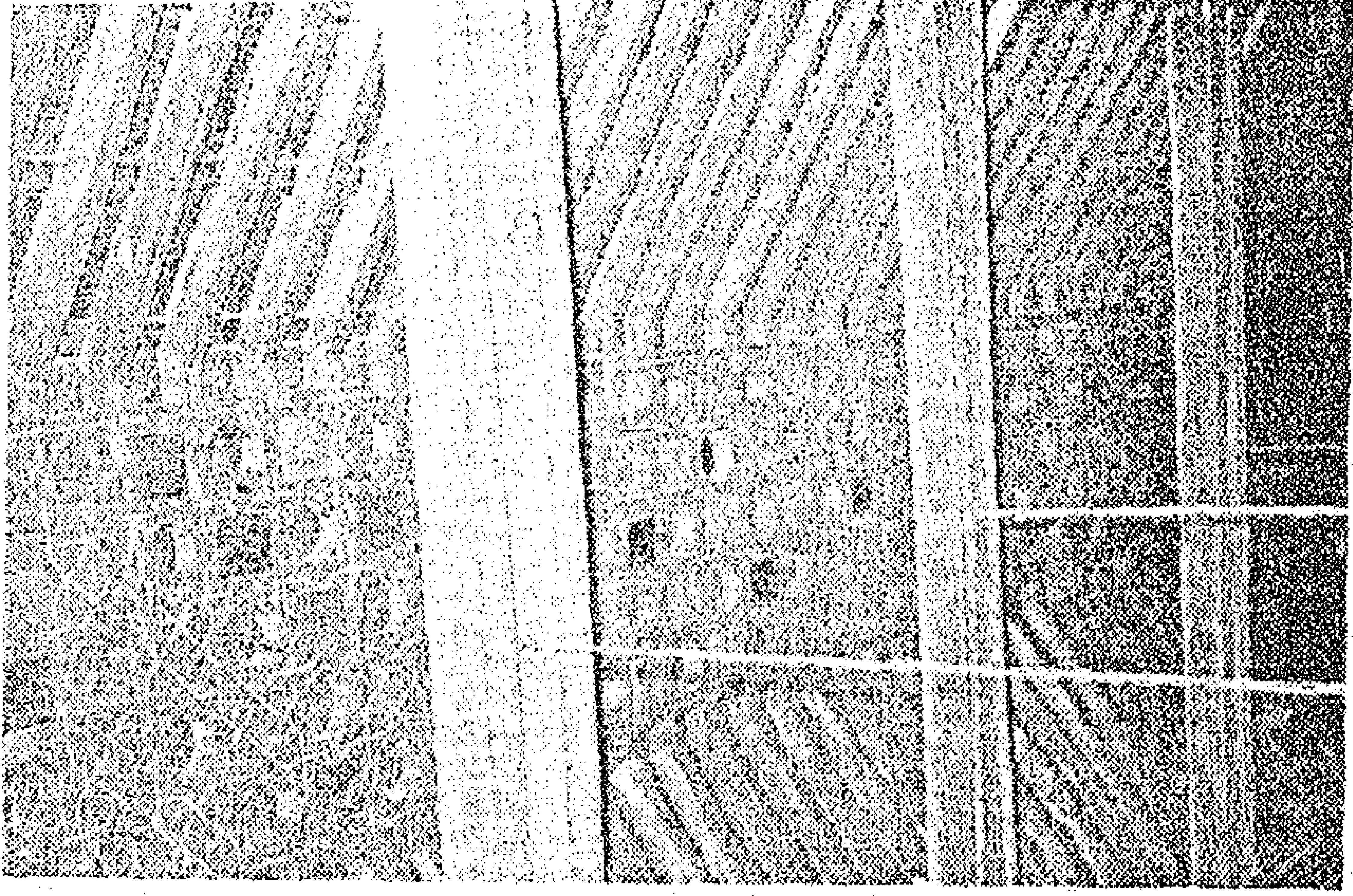


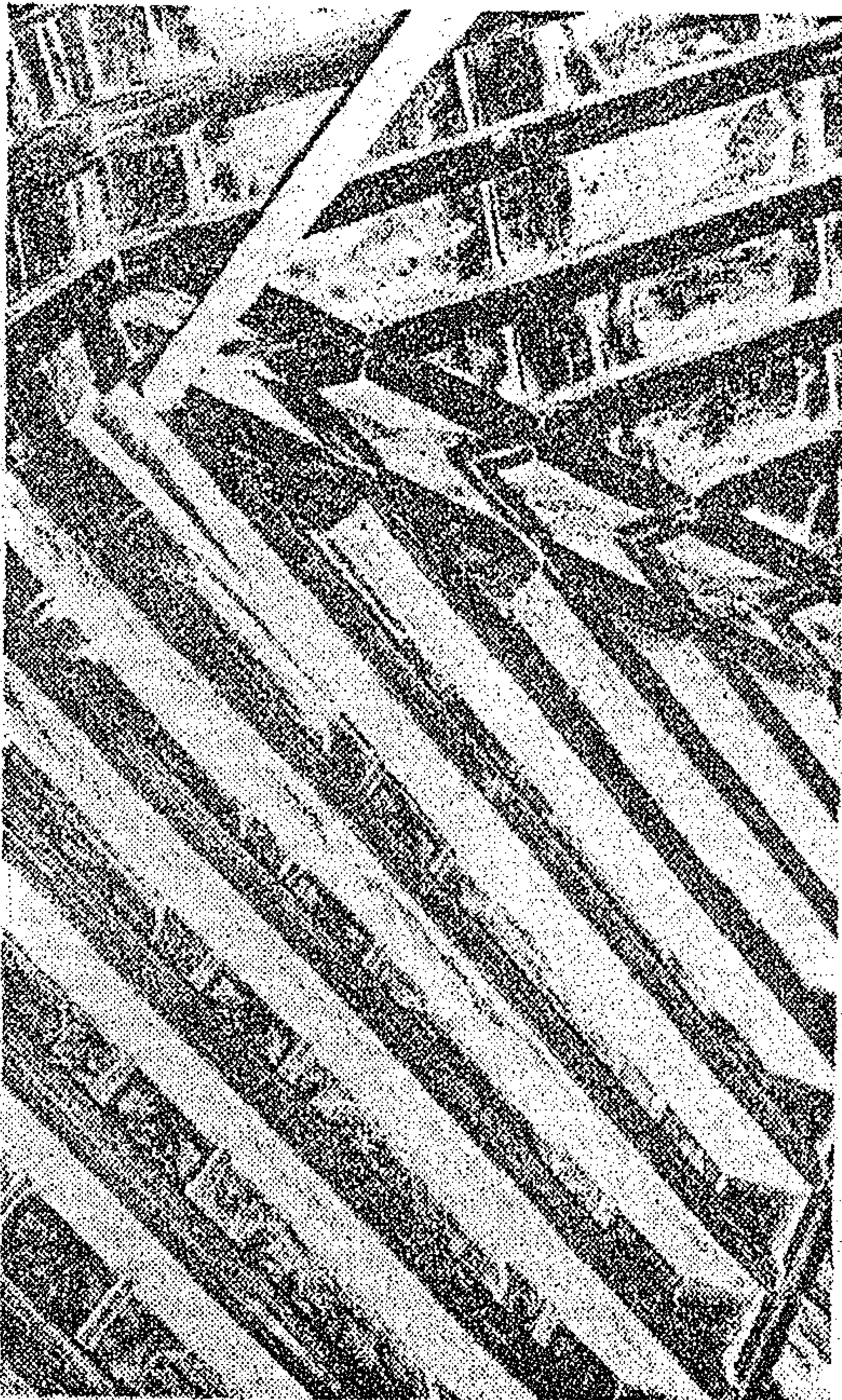


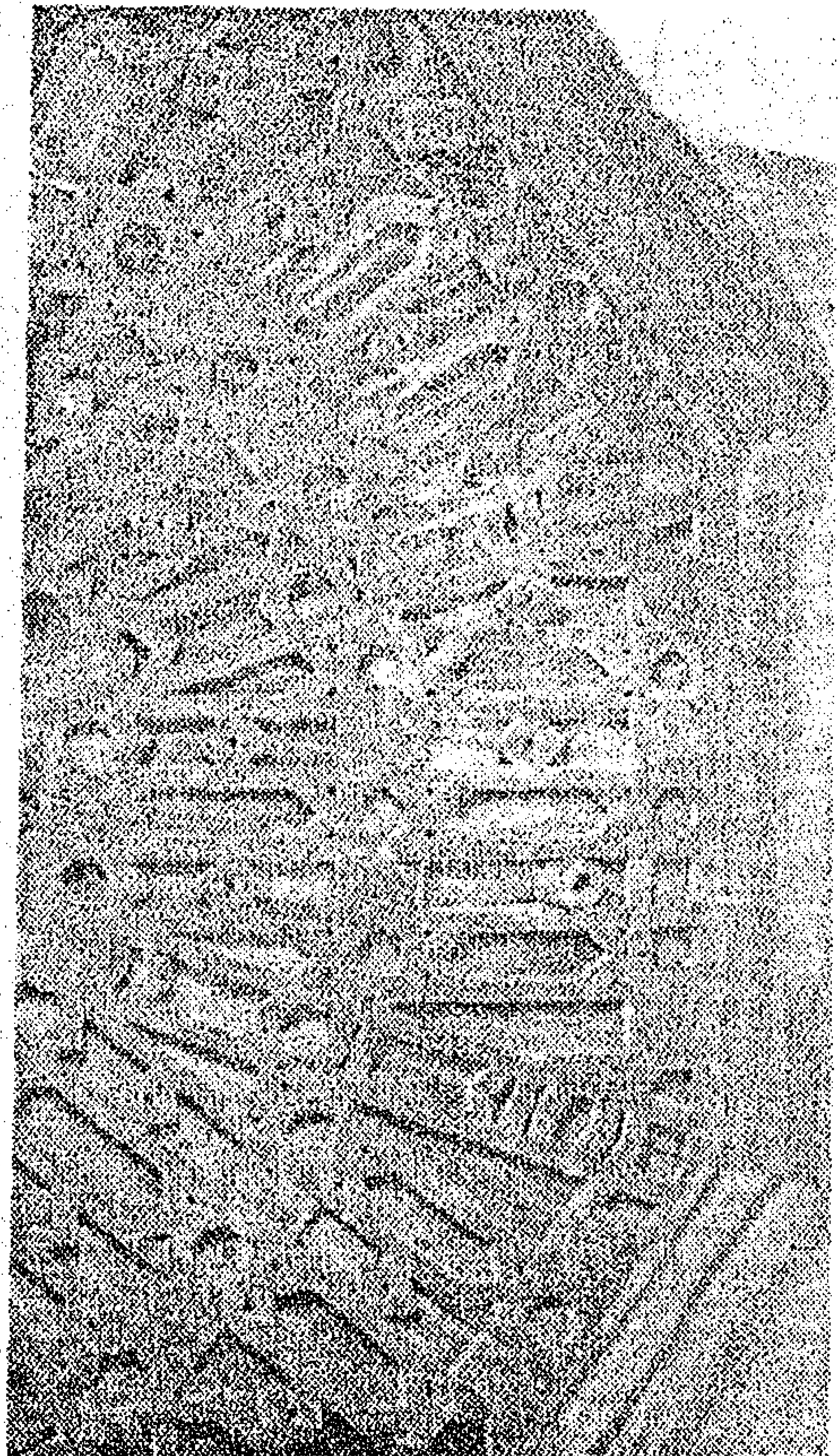




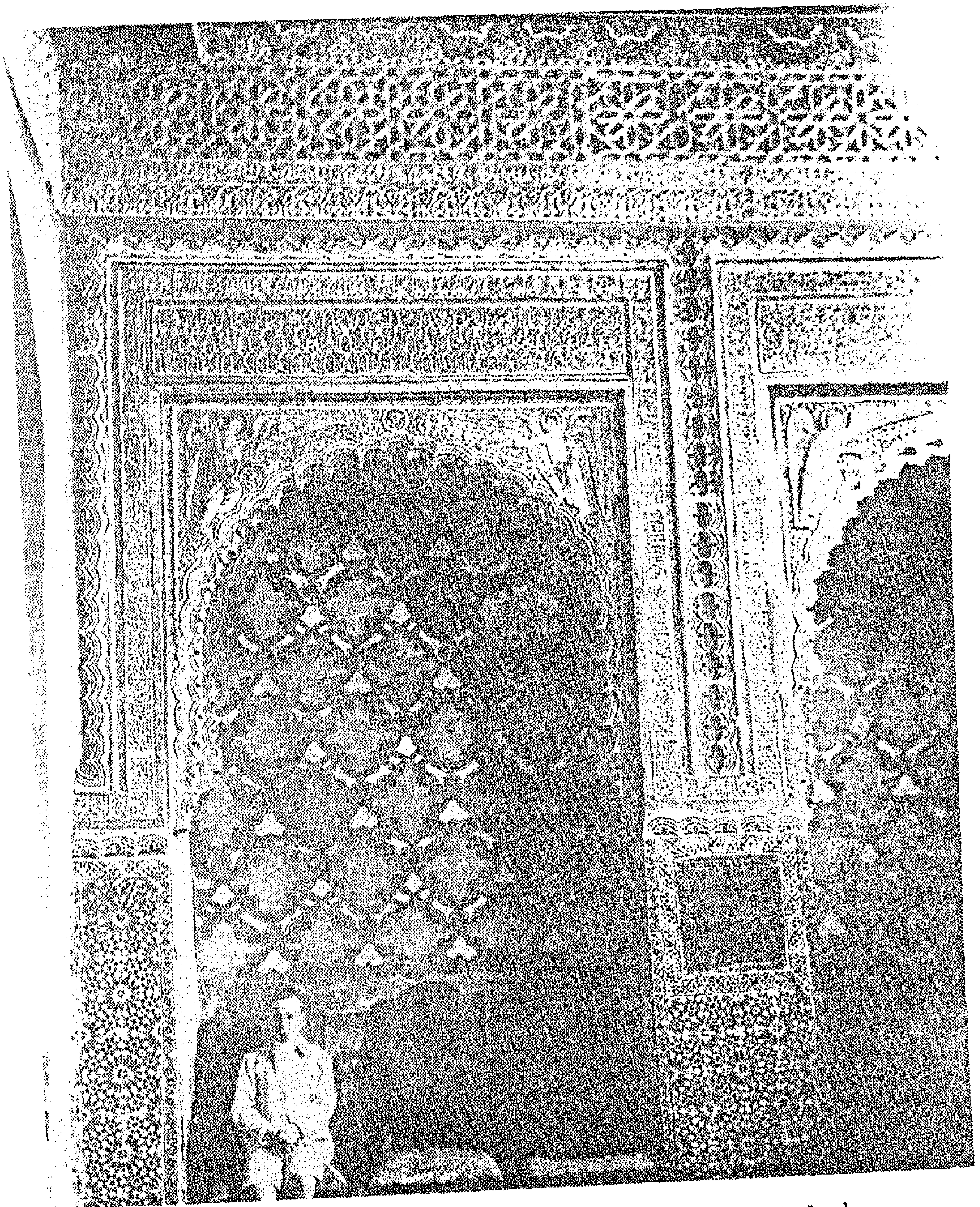
لوحة 212: (a) سقف مسطح في قصر كارديناس (أوكانيا - طليطلة) b زخرفة جصية في نافذة بنفس القصر d,c أسقف مسطحة ذات فراغات مربعة ومثمنة في قصر لابوبيلا دي مونتالبان - طليطلة (تصوير المؤلف).



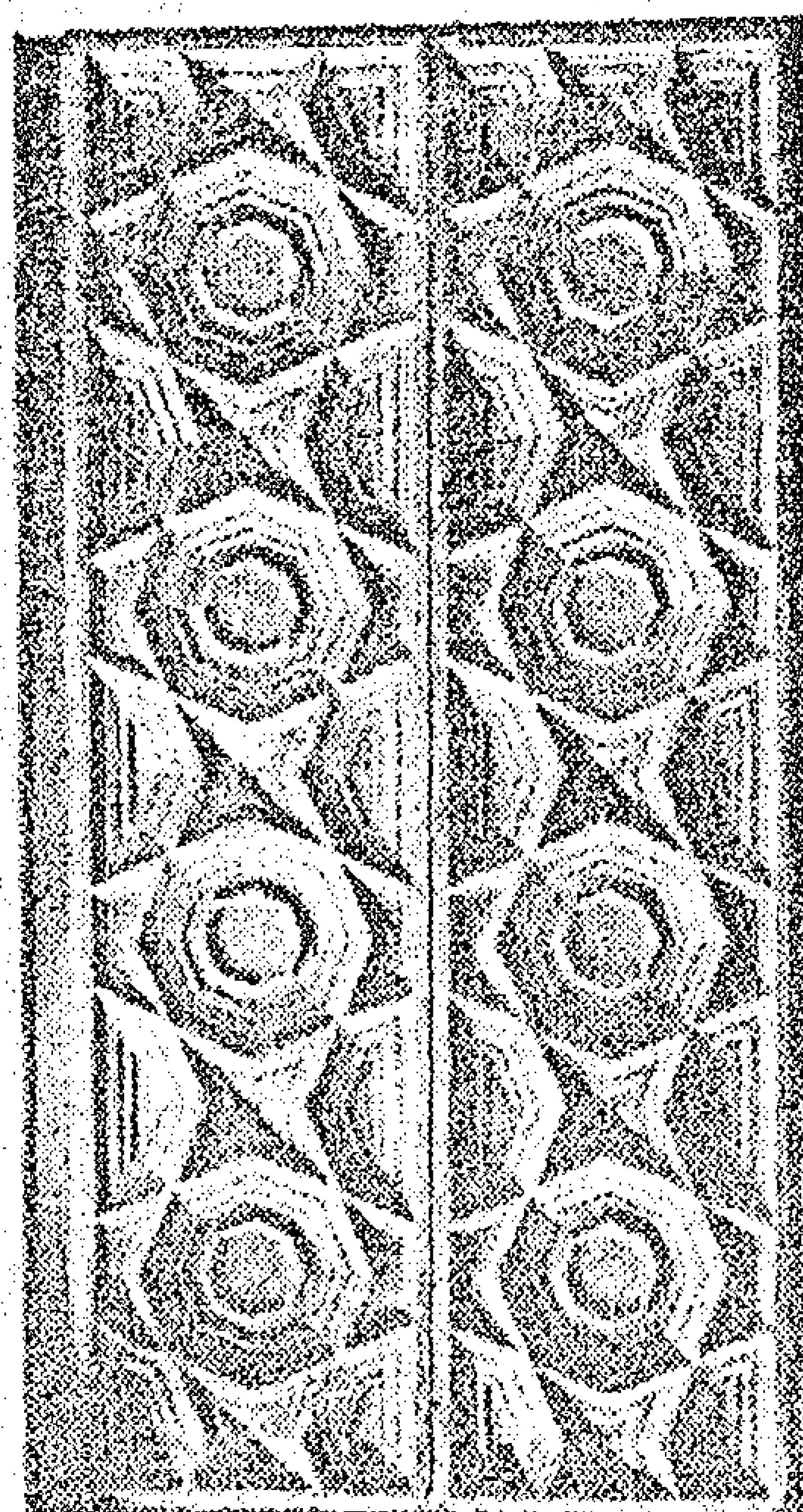
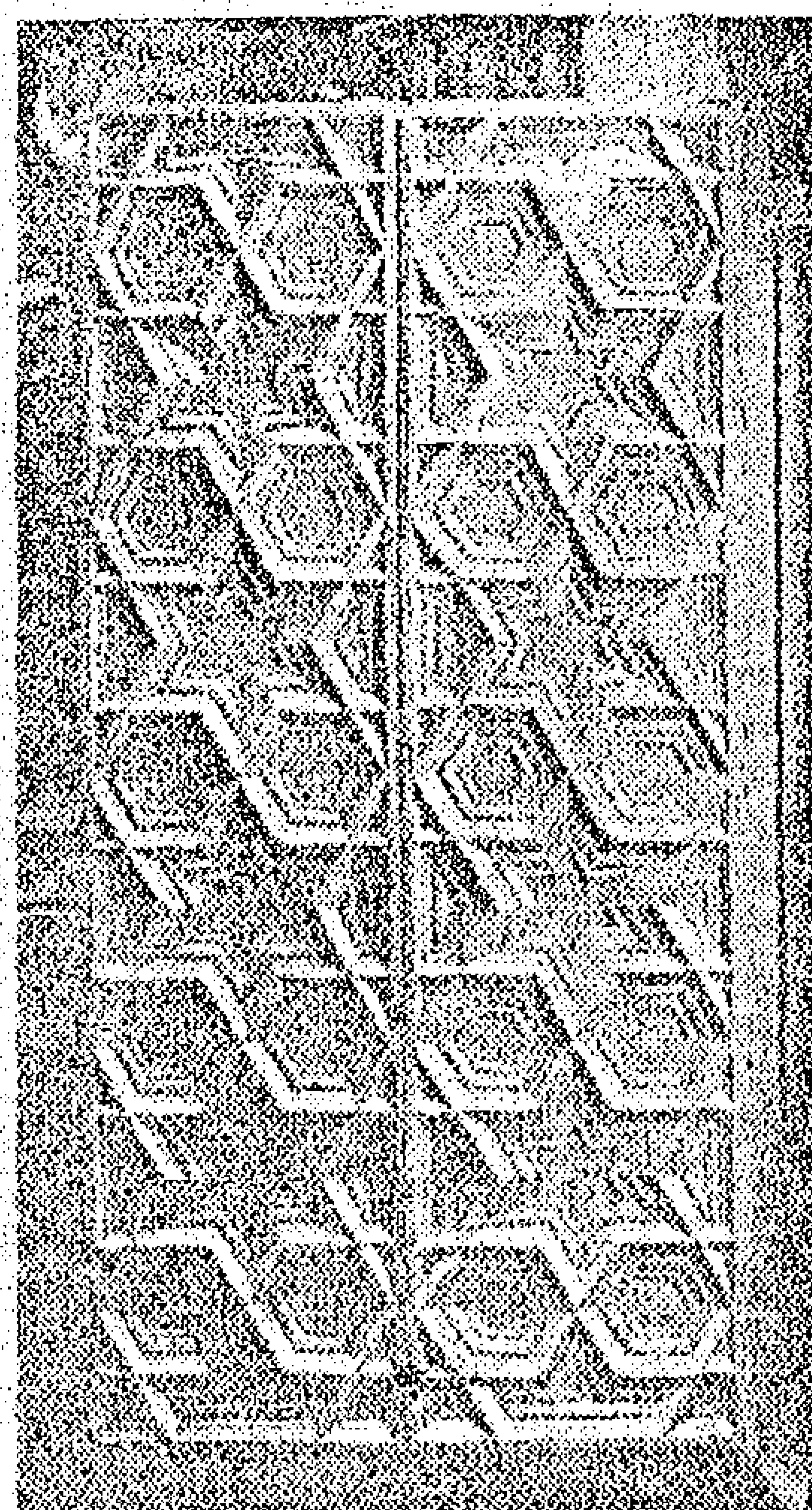
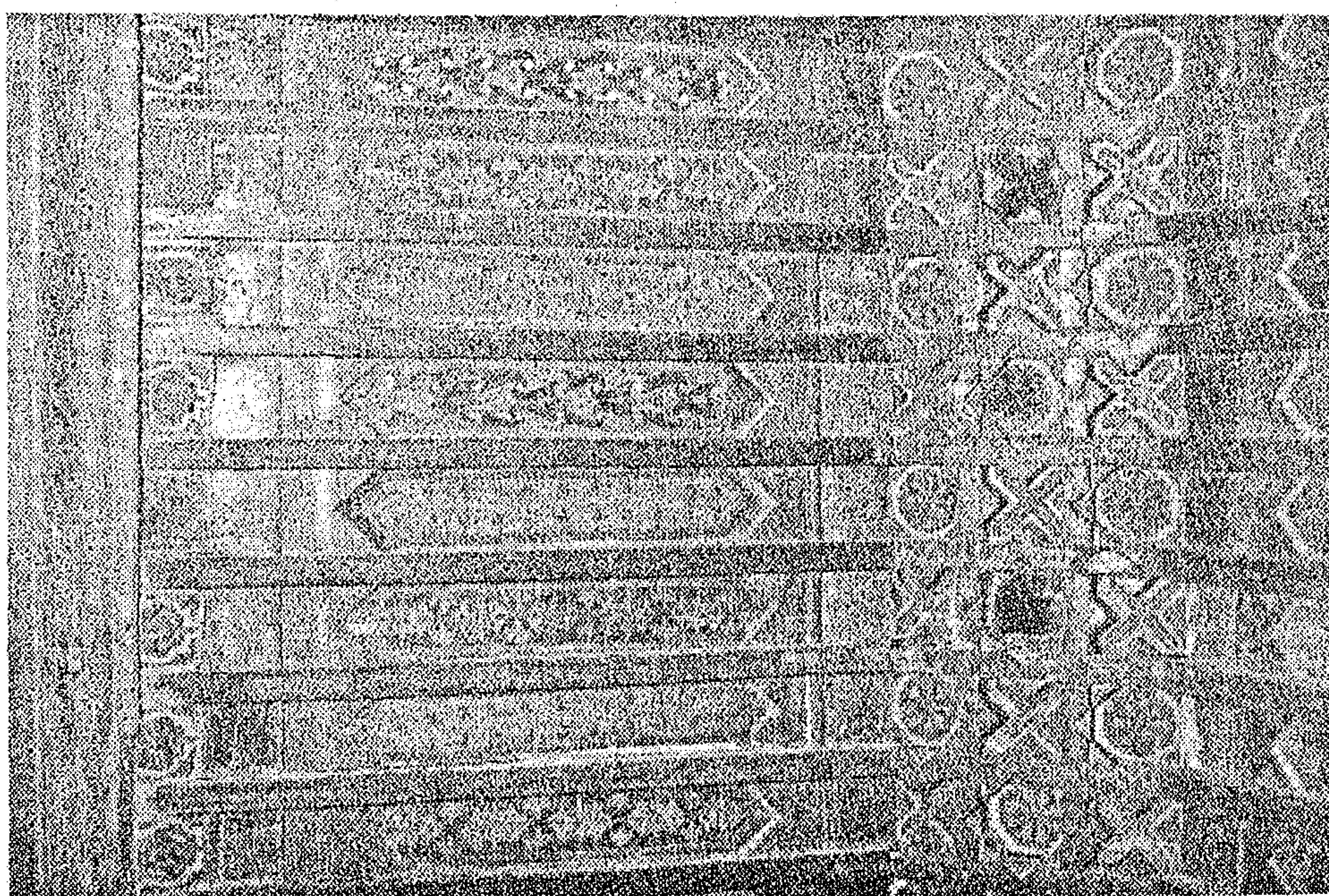




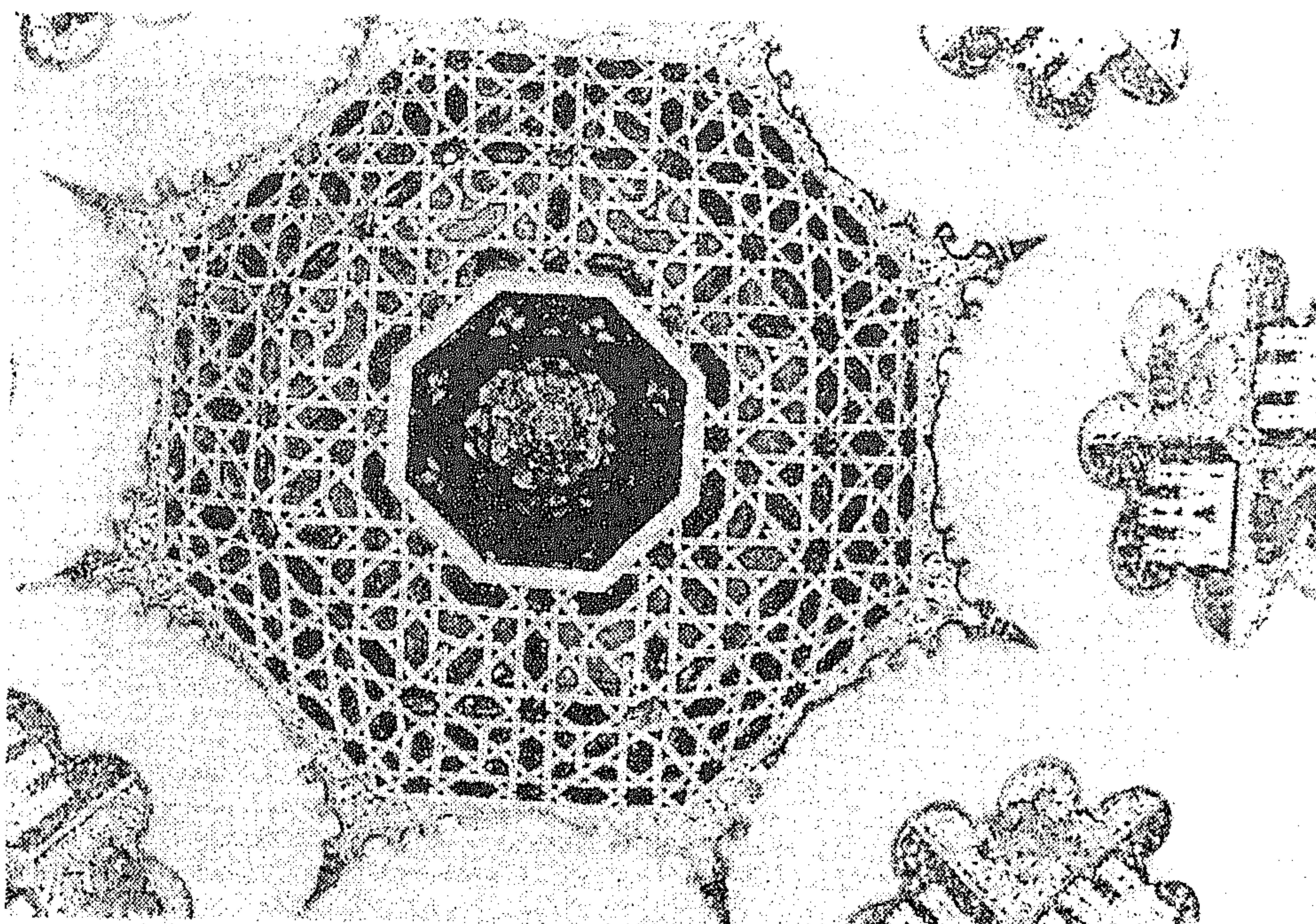
لوحة 213: a تعشيقات خشب السقف في كاسا سانتياجو - أوكانيا b سقف قصر بويبلادي مونتالبان c تفاصيل من سقف المعبد دير لابويبلادي مونتالبان (تصوير المؤلف).

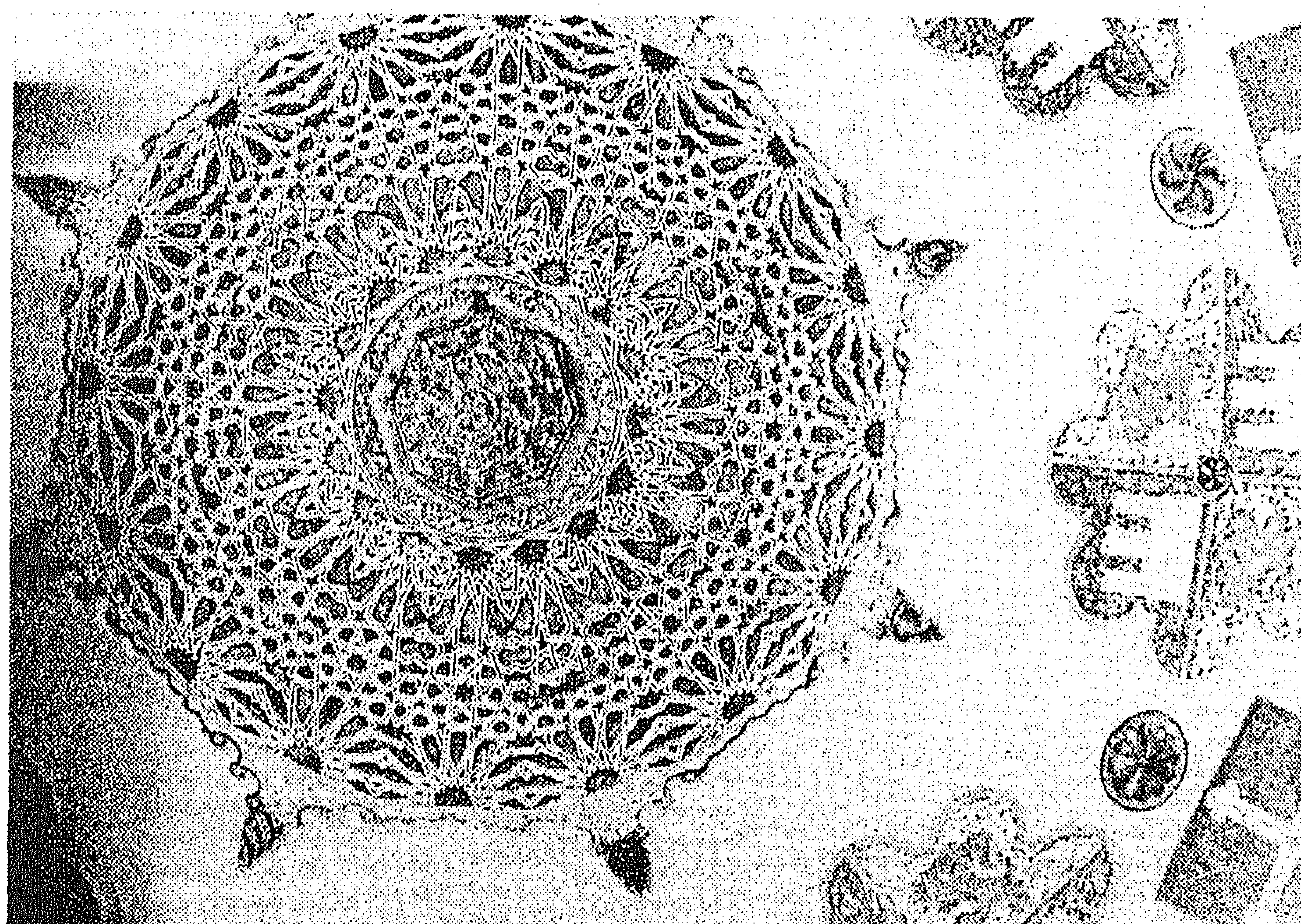


لوحة 214: طليطلة . كنيسة سان خوستو زخارف جصية حجرة حفظ المقدسات (تصوير رودريجيث) .

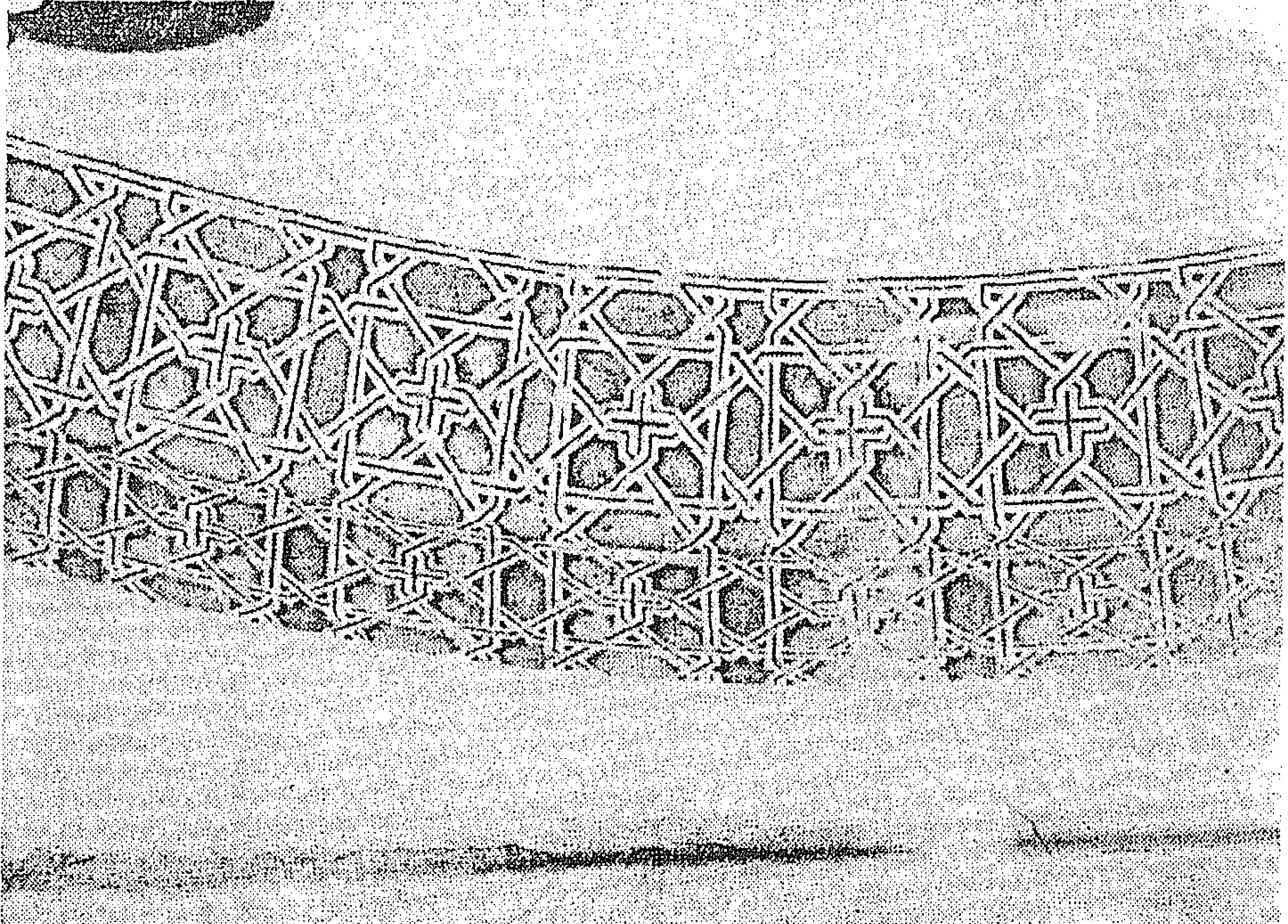




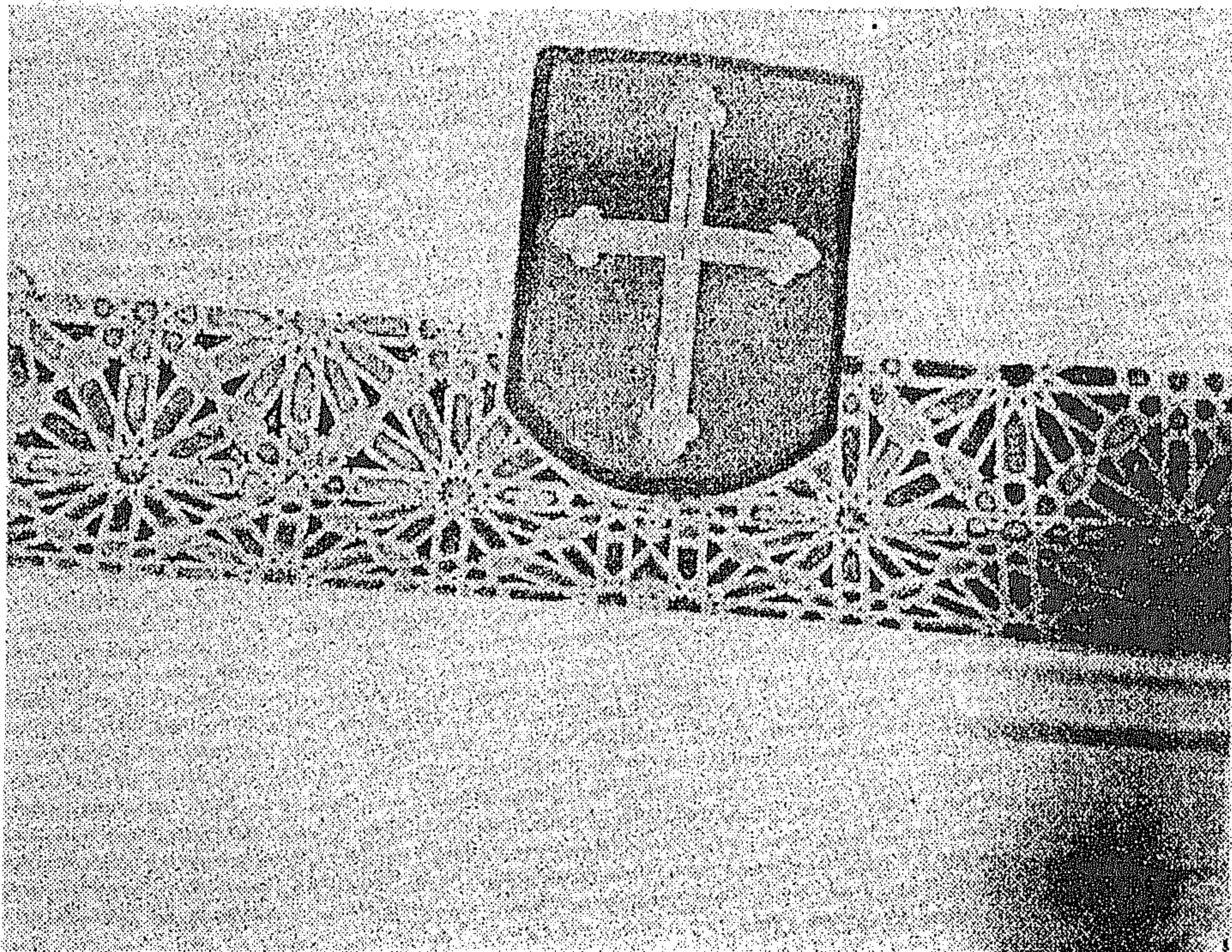
لوحة 215: بوابات محكمة بلنسية b valencia سقف من بينو إيرموسو المتحف بلدية خاطبة (بلنسية).



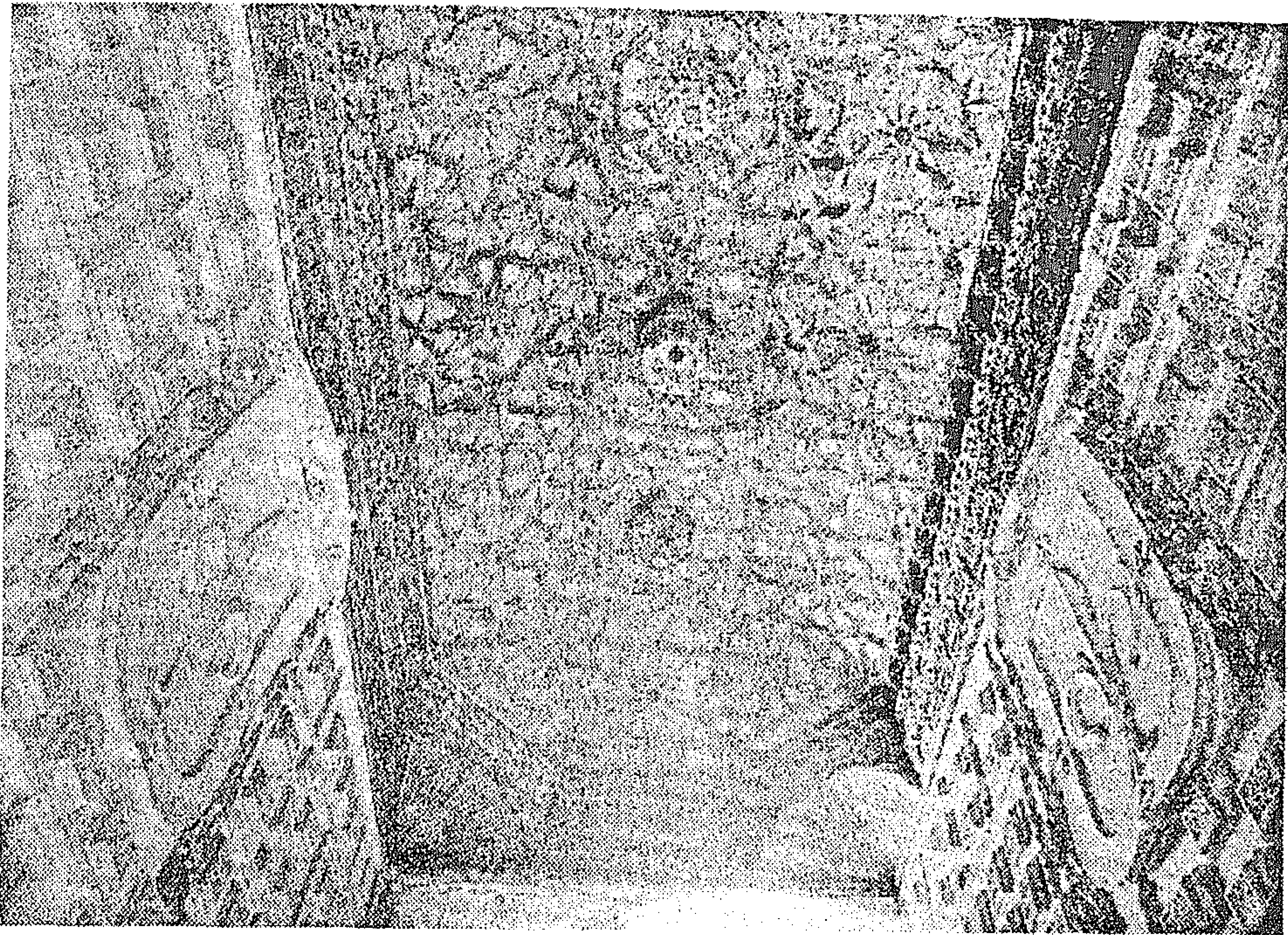


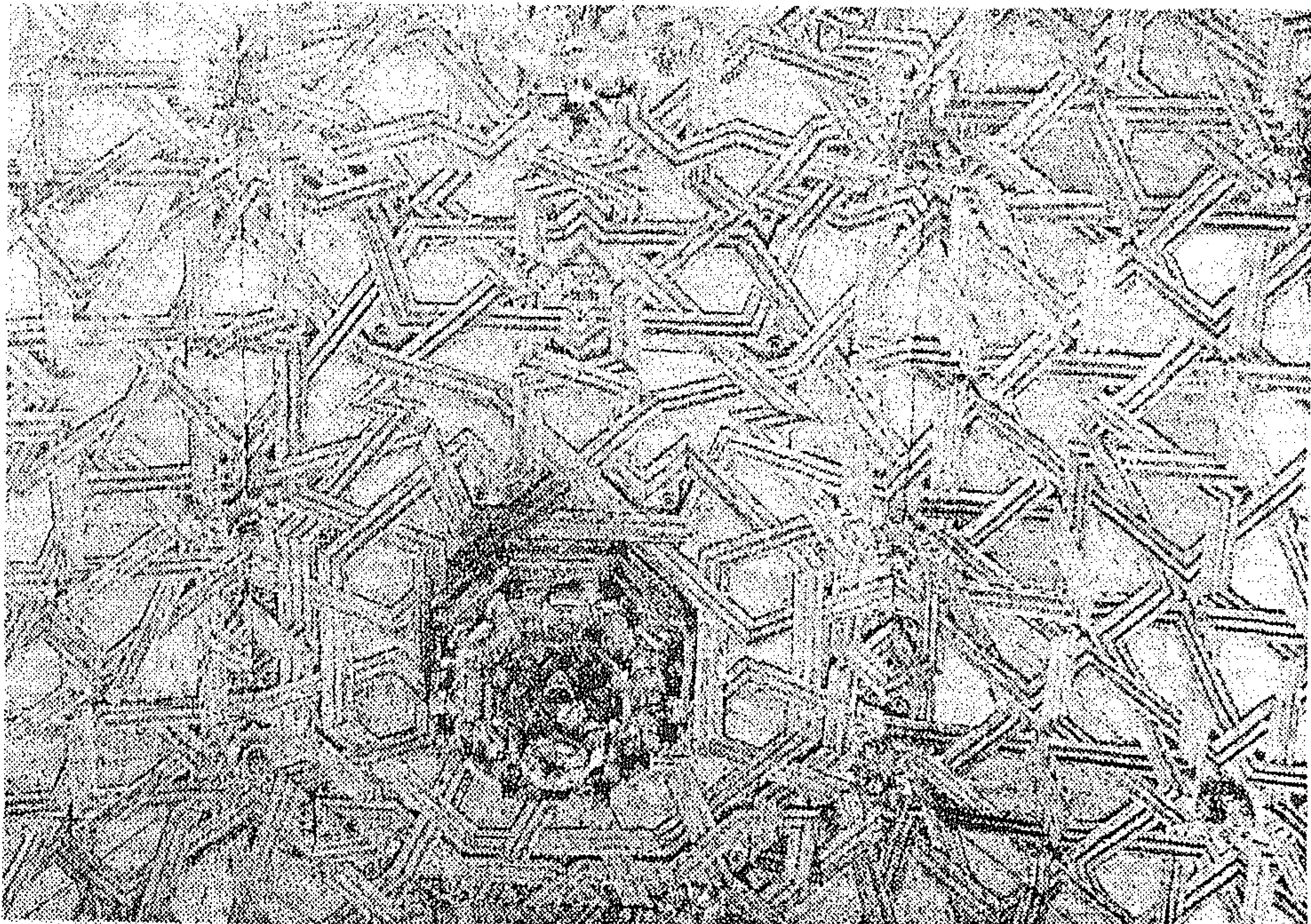
لوحة 216: بلد الوليد : قباب مدهونة على الطريقة المدجنة . مصلى سان يورنتي متحف الدير (تصوير المؤلف) .



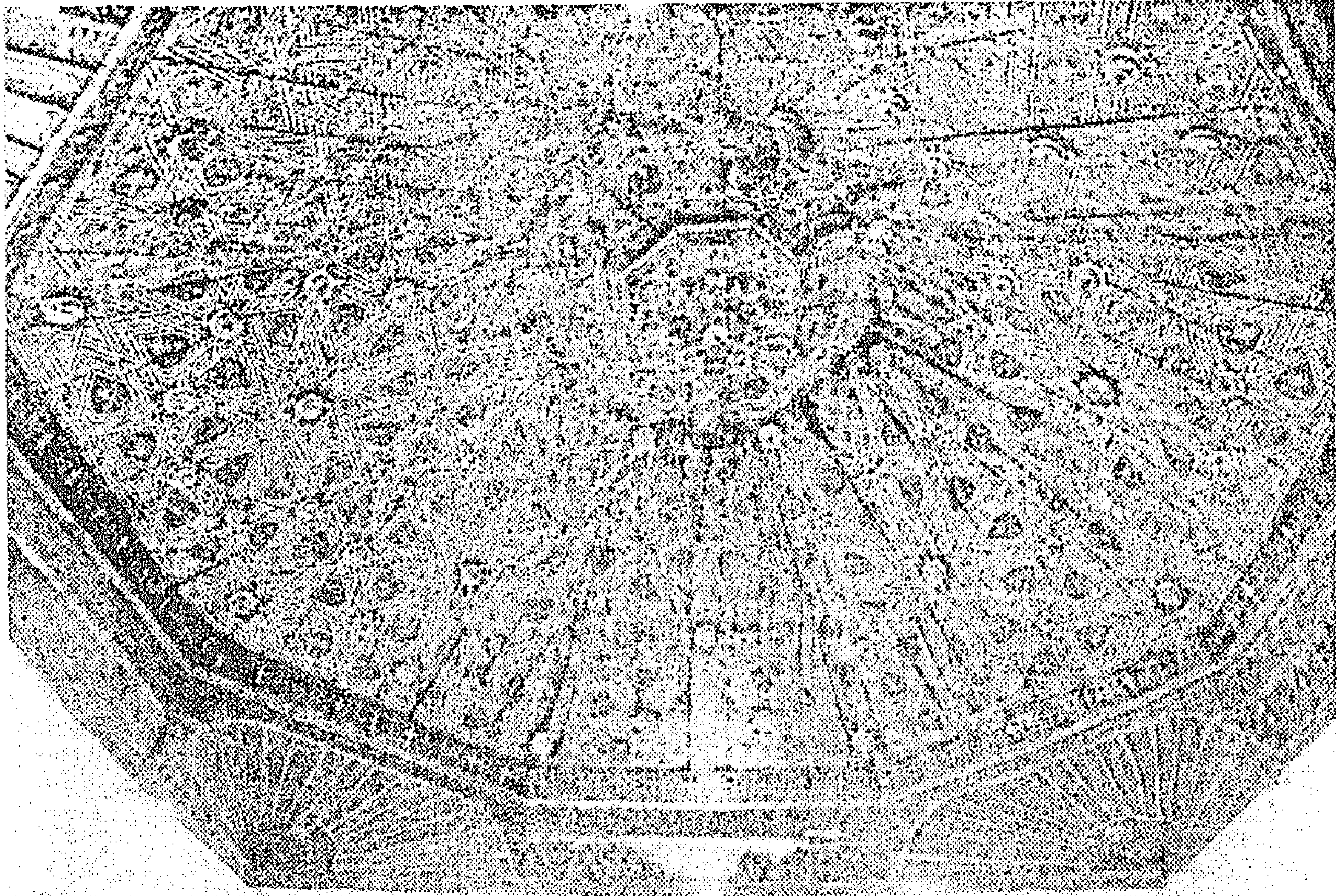


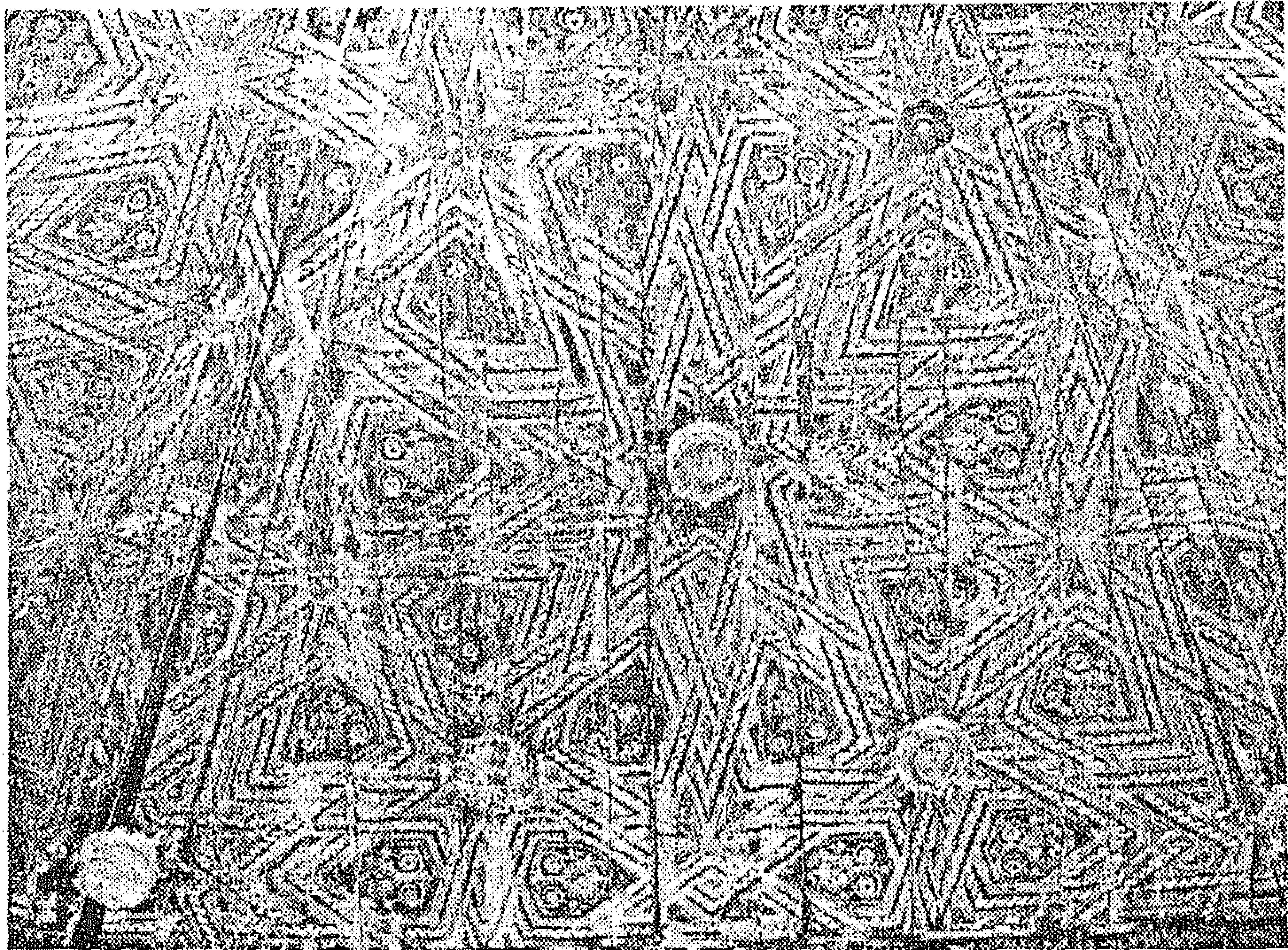
لوحة 217: بلد الوليد : أفاريز مرسومة تحت القباب التي رأيناها في اللوحة السابقة (تصوير المؤلف) .



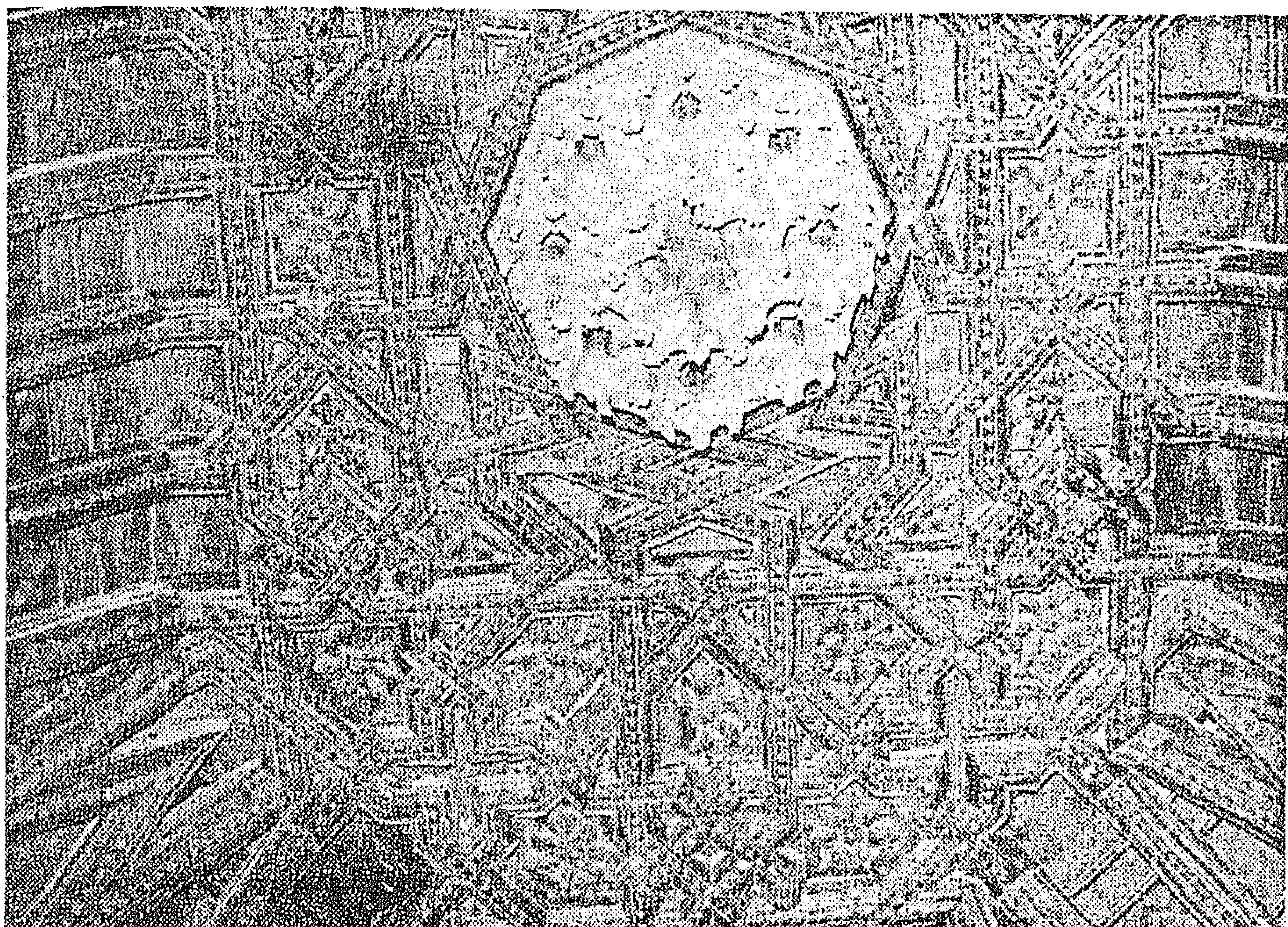


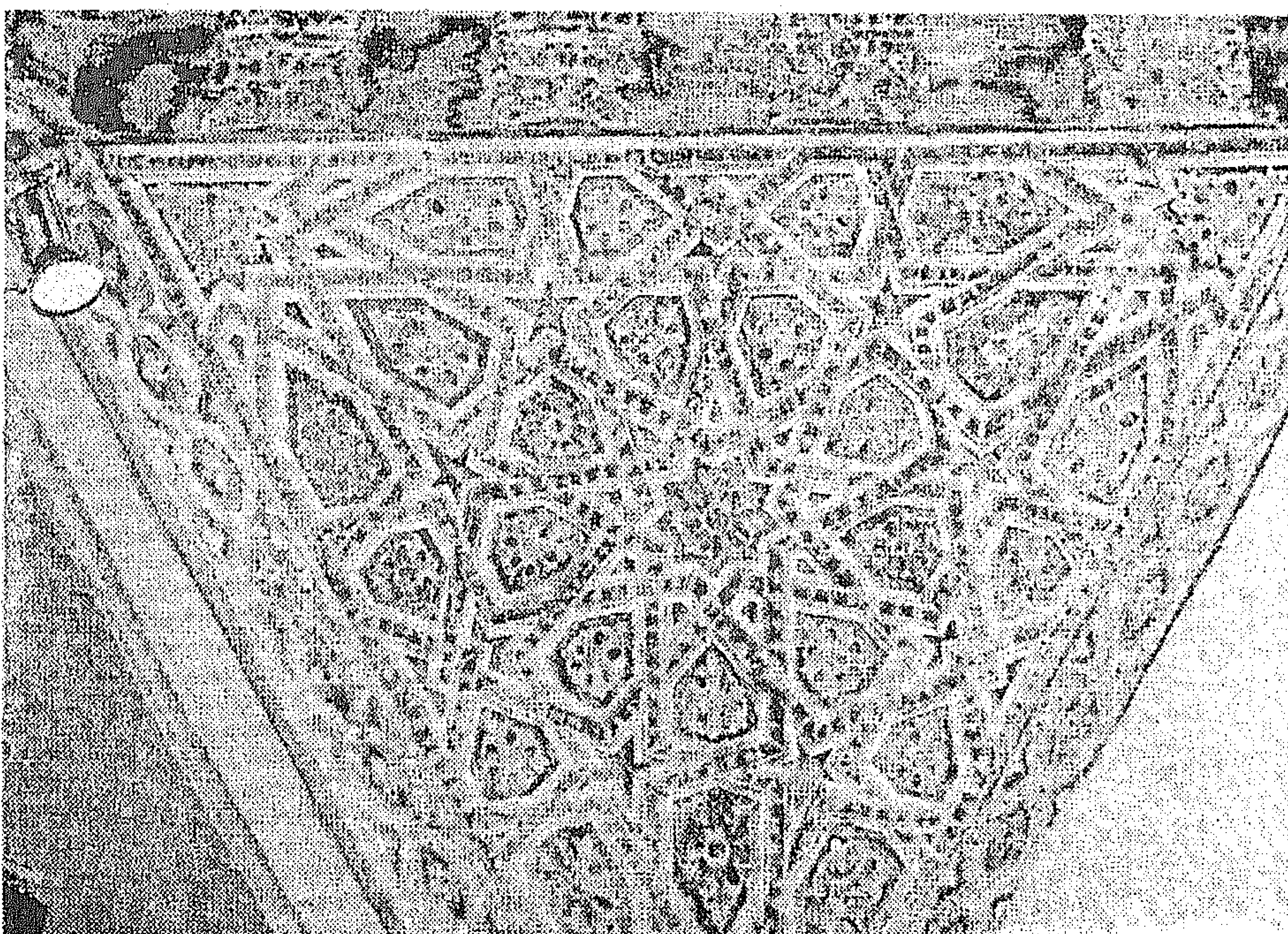
لوحة 218: بلد الوليد كوليج سان جريجوريو سقف السلم الرأيسي (تصوير المؤلف) .



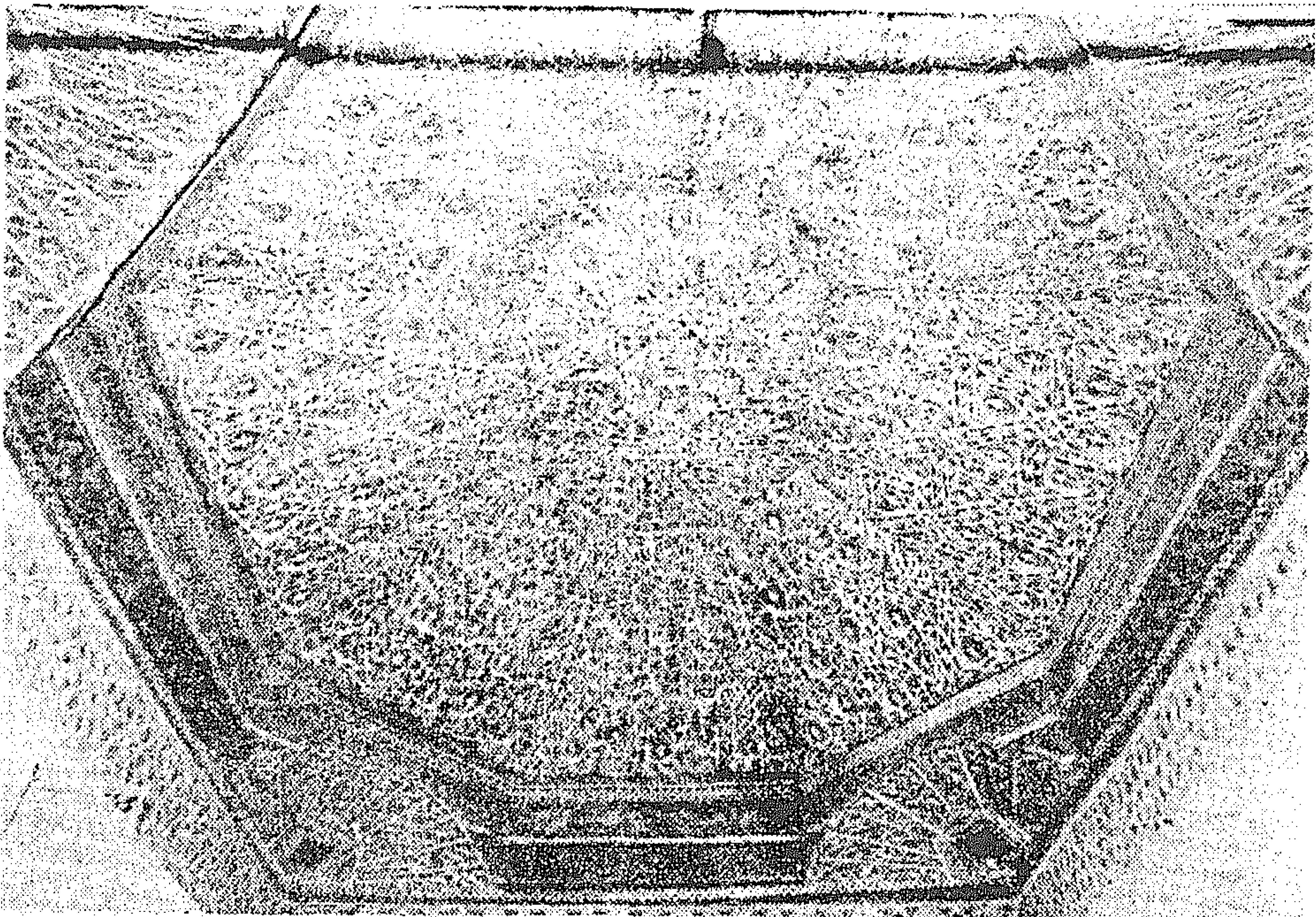


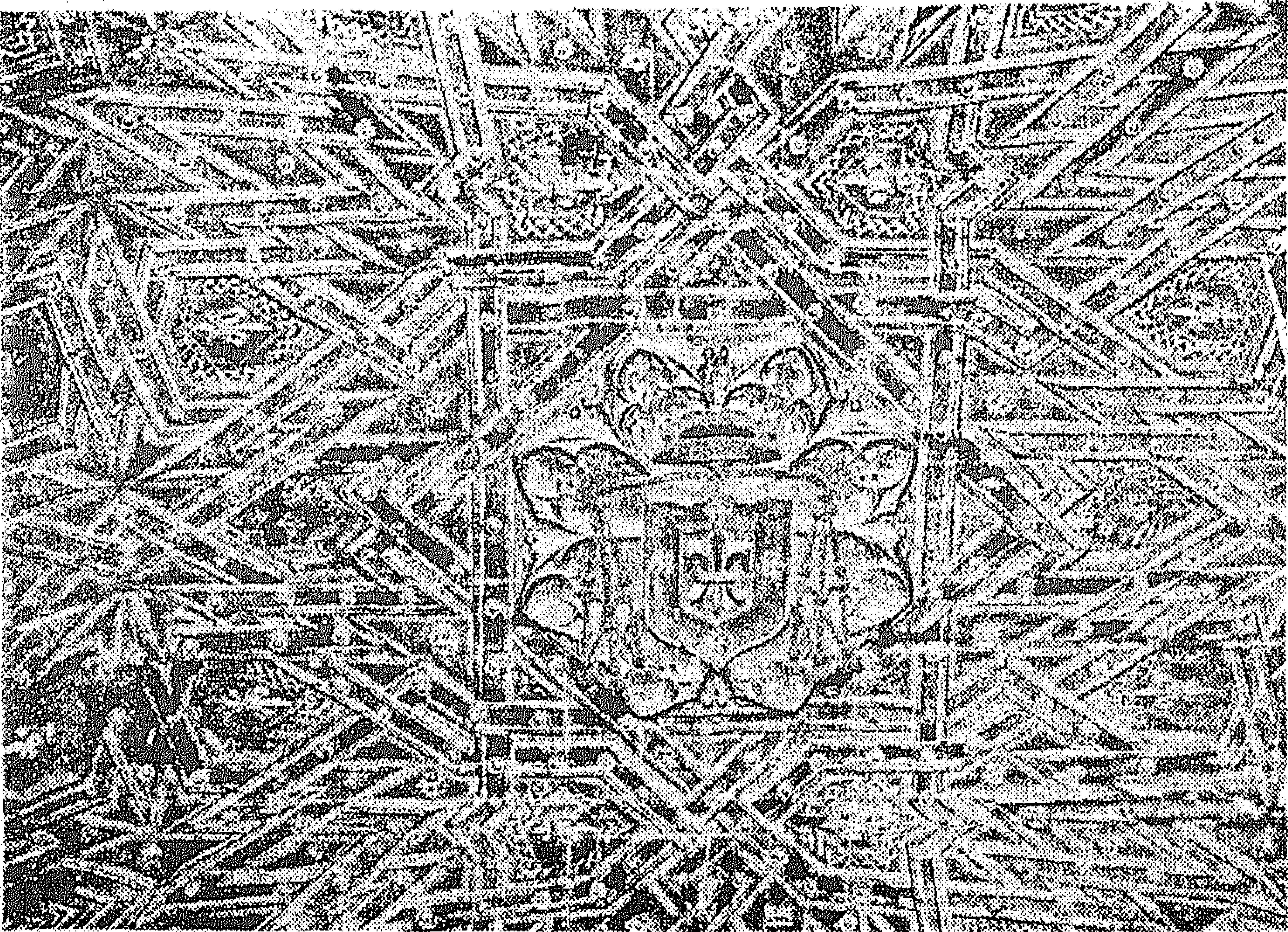
لوحة 219: بلد الوليد كوليج سان جريجوريو البنية المثمنة وتفاصيل لأحد الجوانب في صالة من صالات المتحف الوطني للمنحوتات (تصوير المؤلف) .



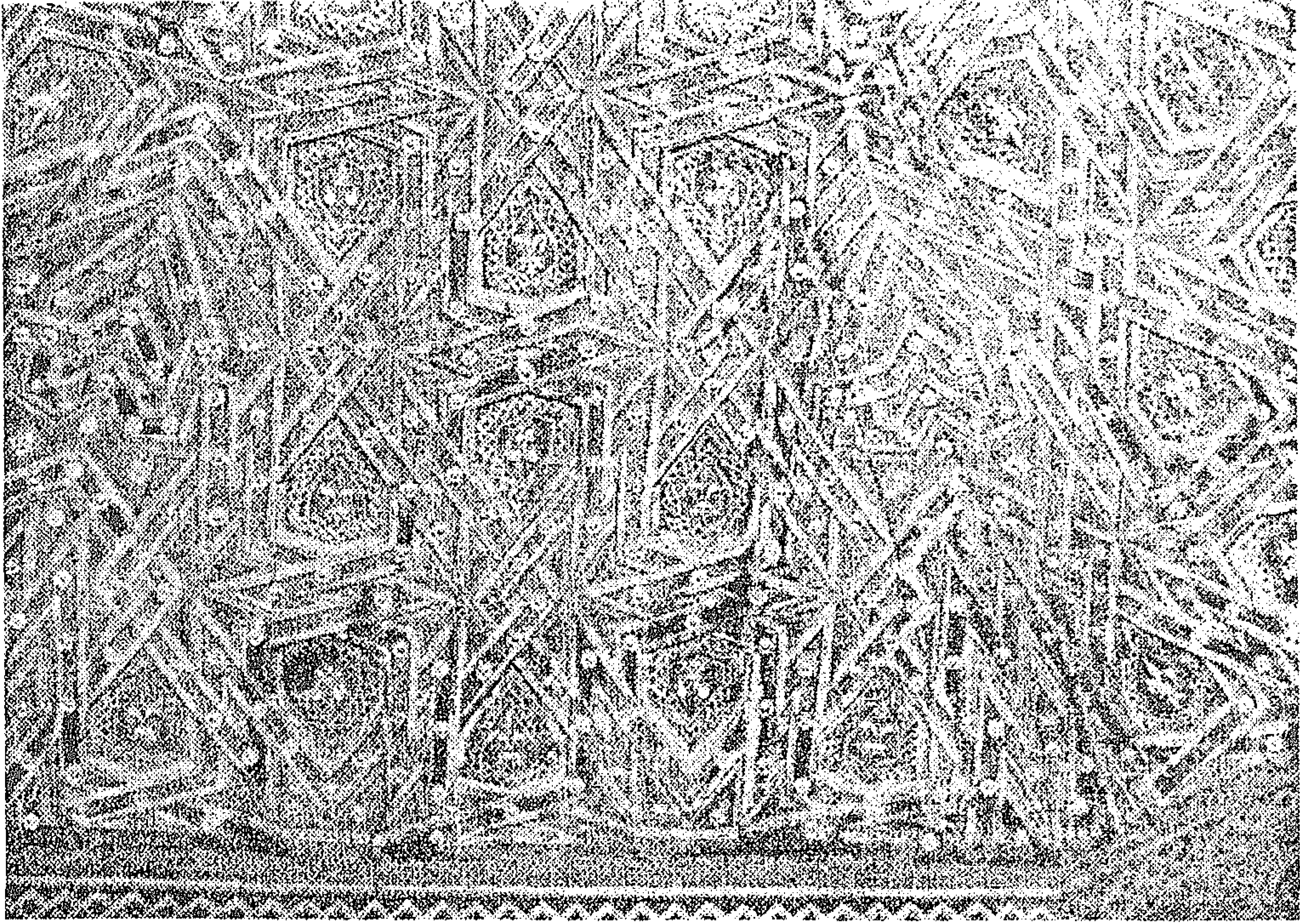


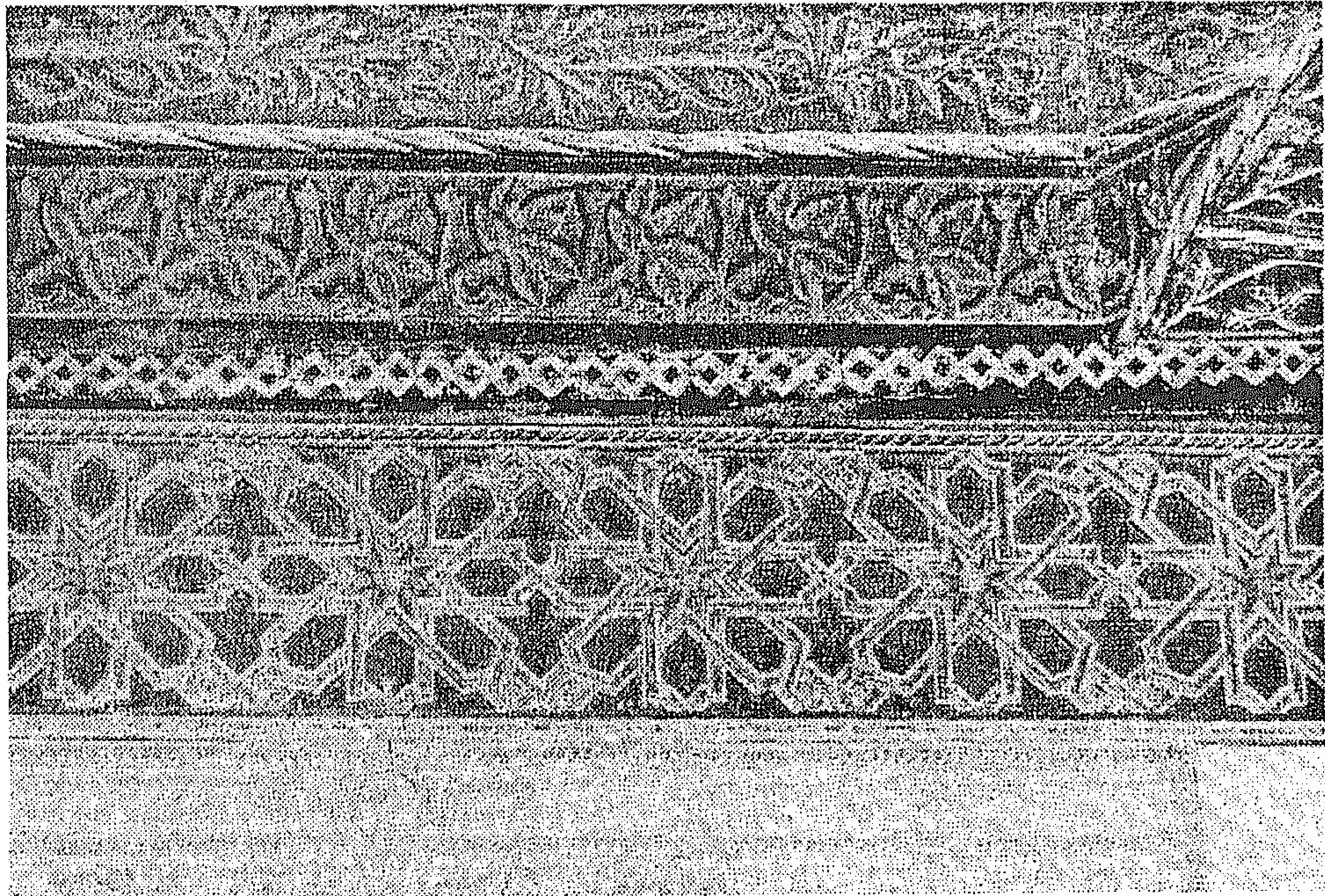
لوحة 220: بلد الوليد : المتحف الوطني للمنحوتات تفاصيل « المسند » الخاص بالسقف الجمالوني ومنطقة انتقال لسقف مدجن (تصوير المؤلف) .



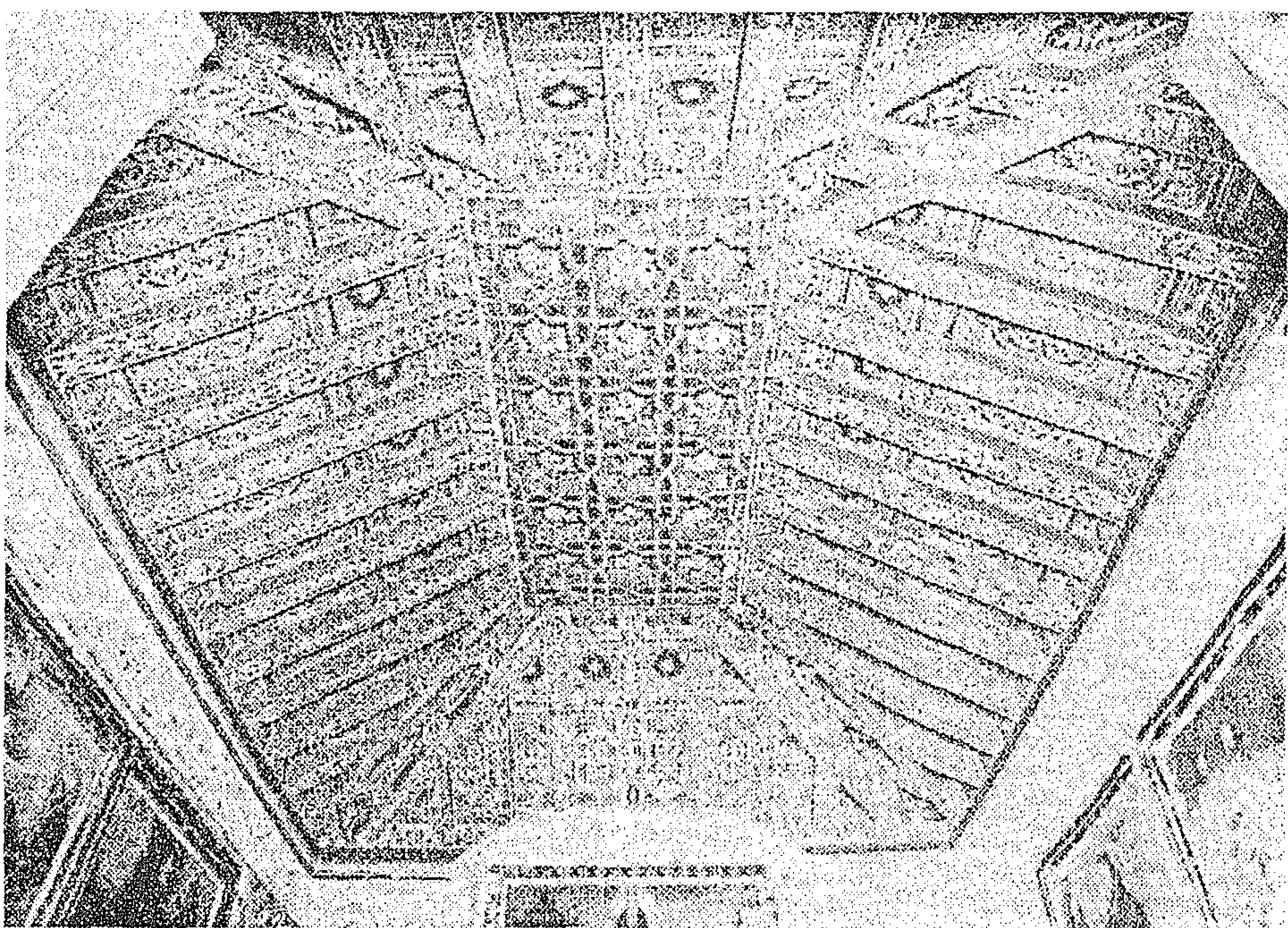


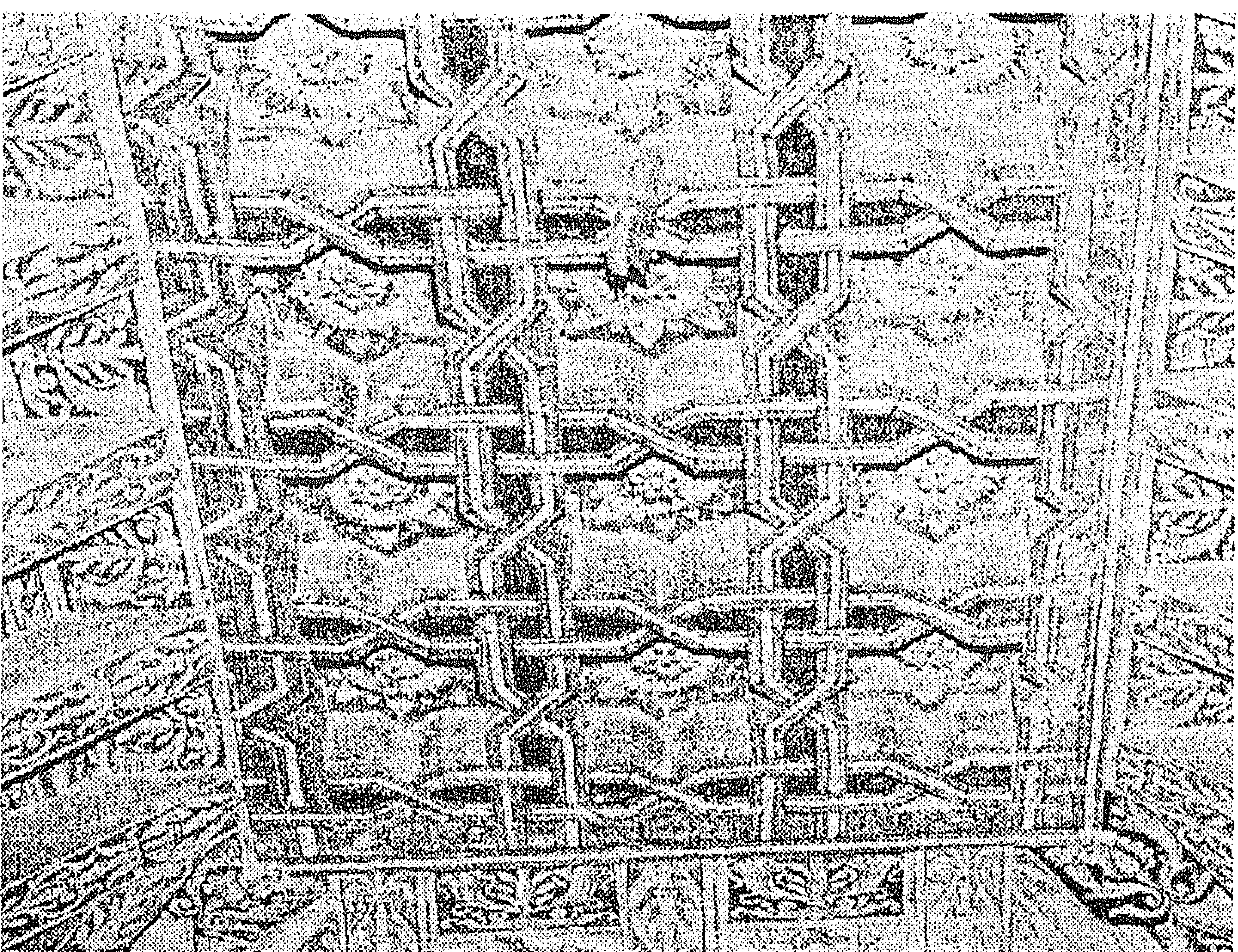
لوحة 221: بلد الوليد البنية المثمنة وتفاصيل من مفتاح صالون المجاس المحلي . مصدره كوليجنو سان جريجوريو في نفس المدينة (تصوير المؤلف) .



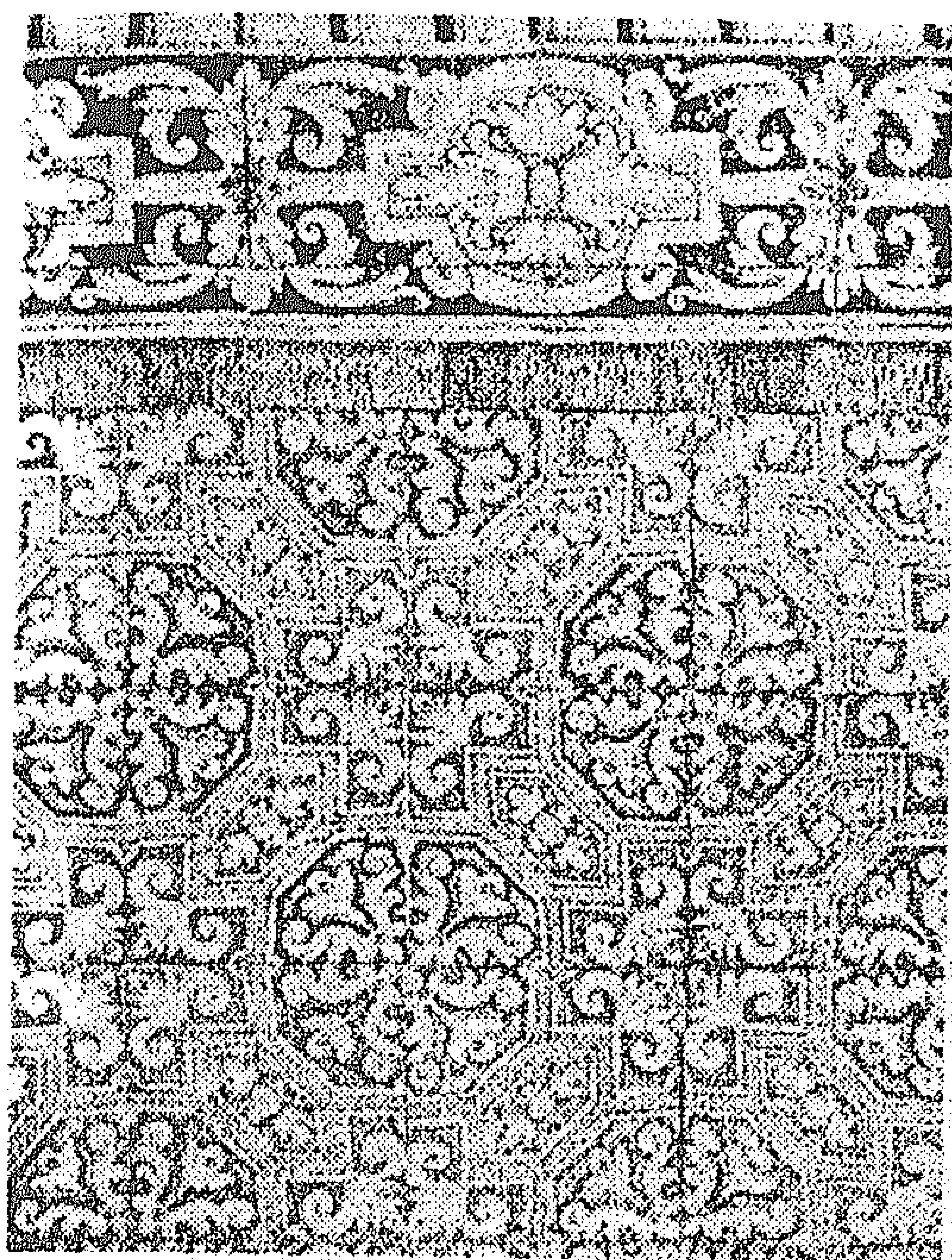
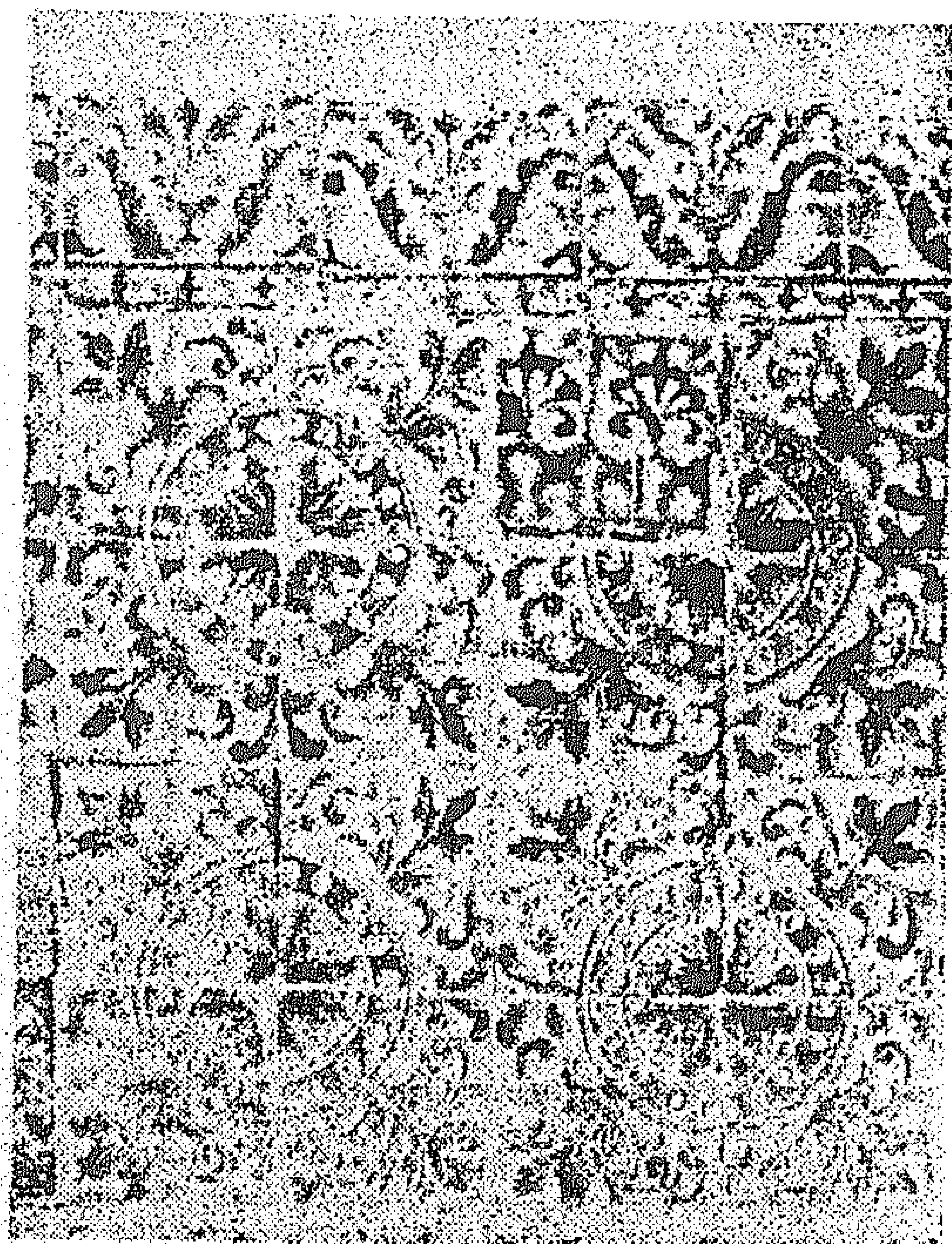
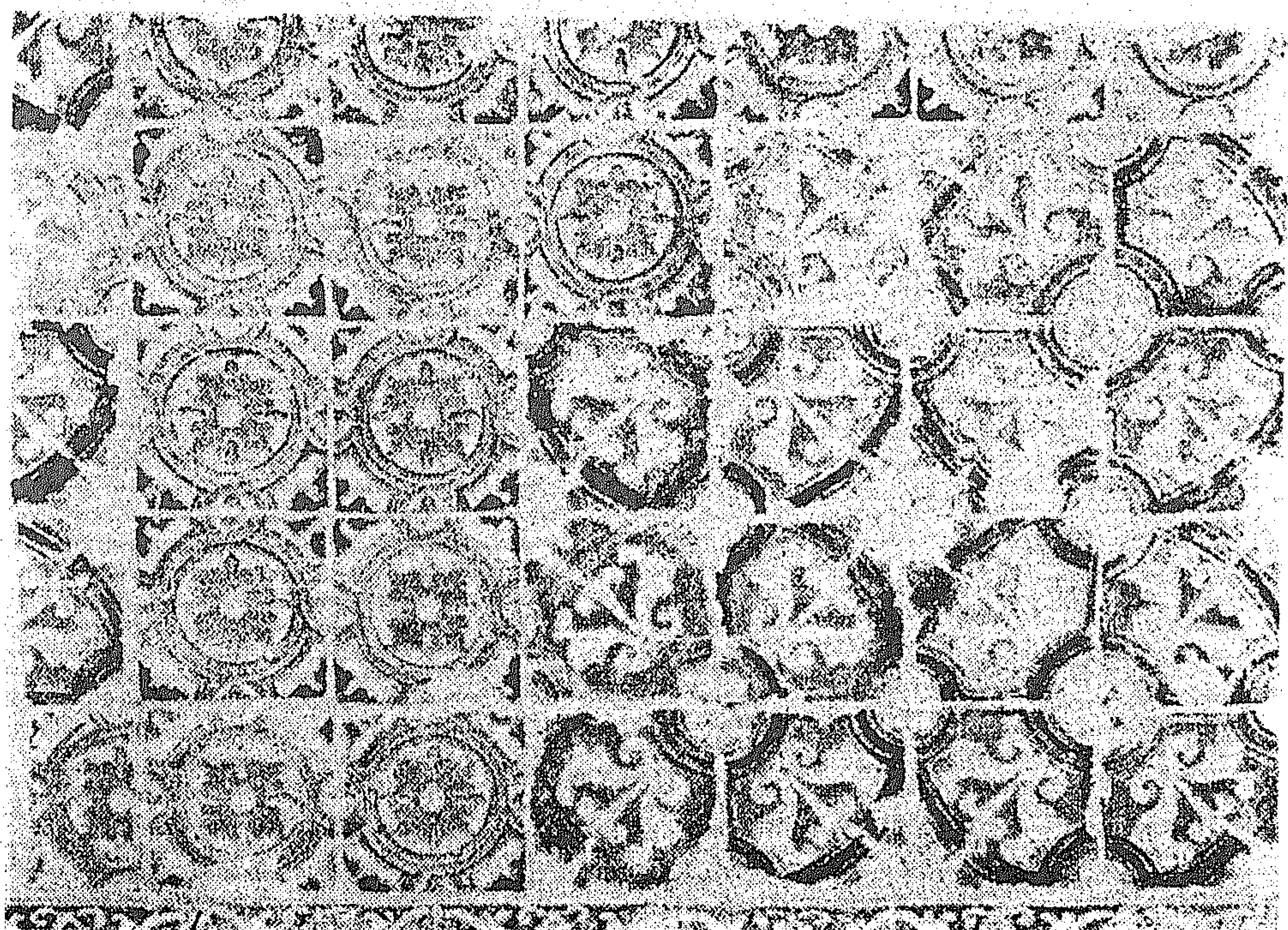


لوحة 222: تفاصيل من البنية المثمنة الكائنة في صالون المجلس المحلي (تصوير المؤلف) .

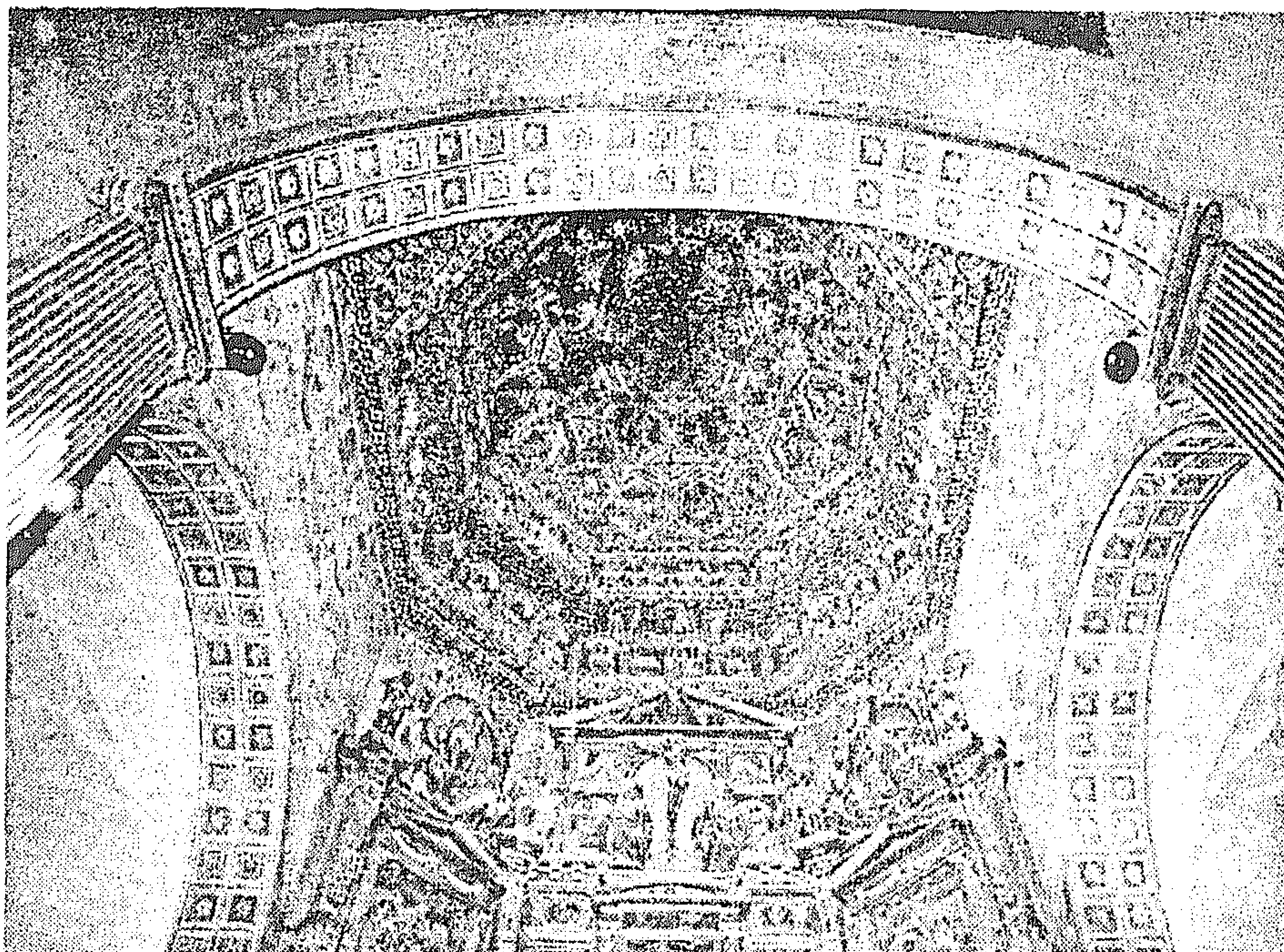


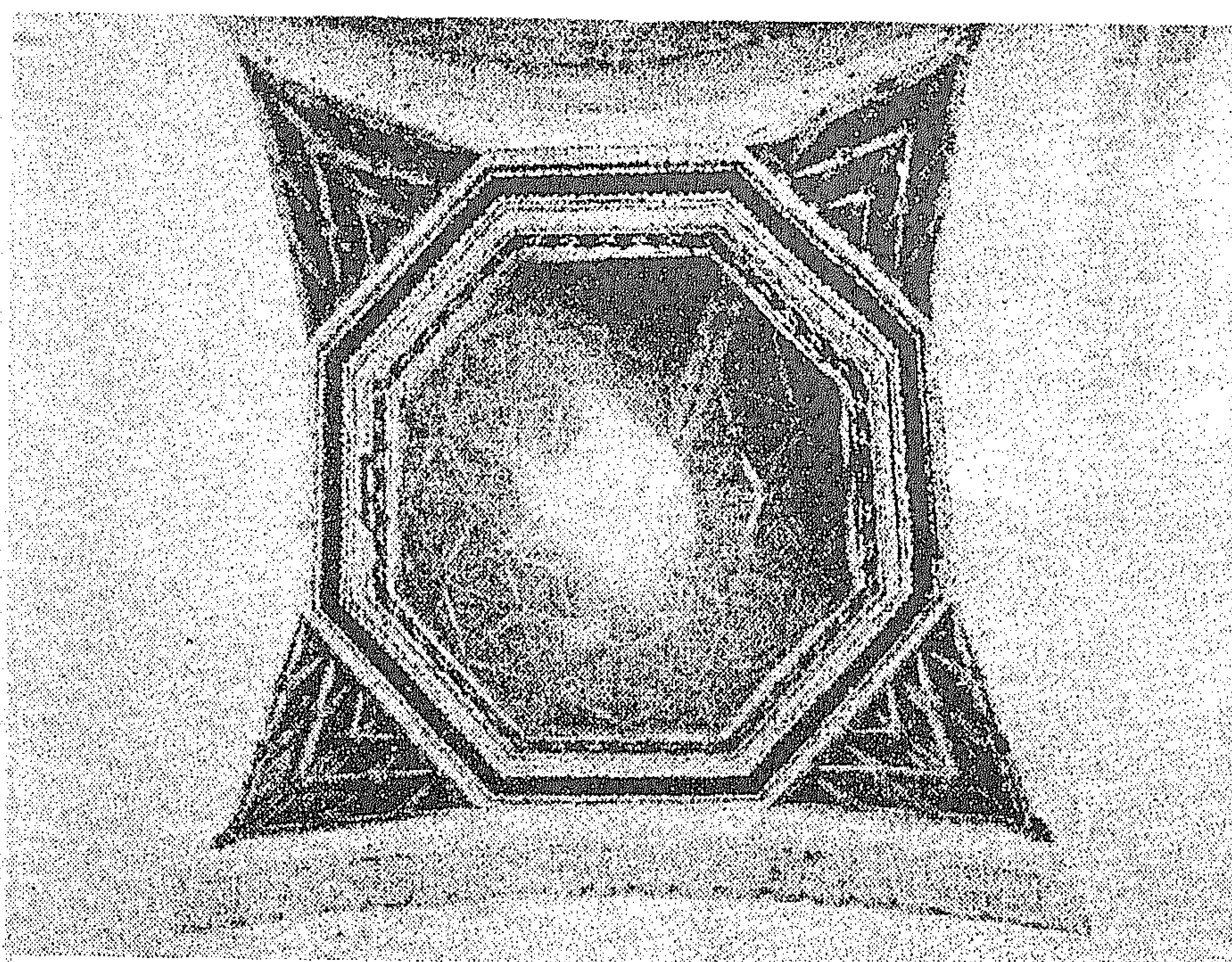


لوحة 223: بلد الوليد دير سانتا كاتالينا - سقف المصلي المسمى سانتو كريستو (تصوير المؤلف) .

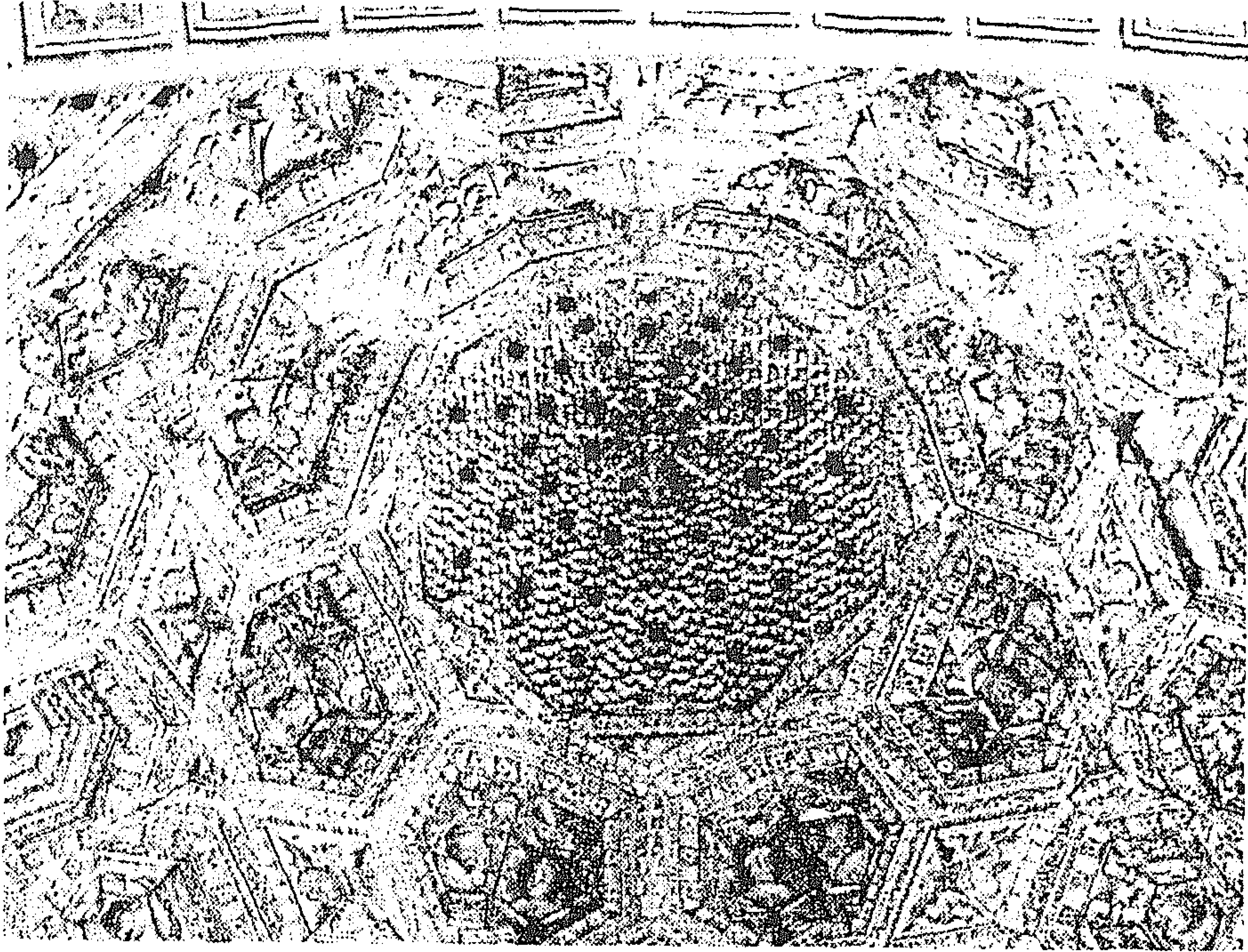




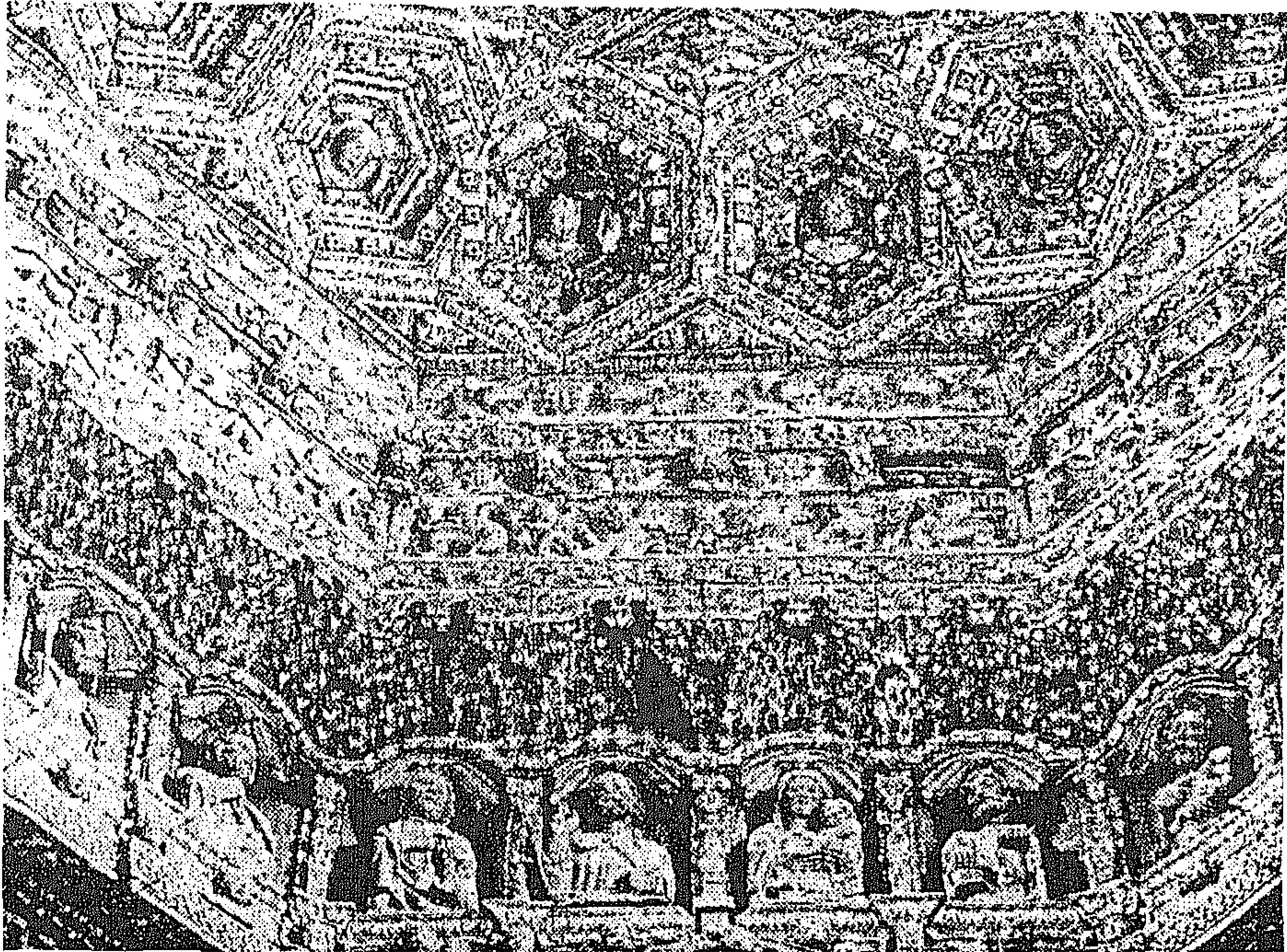
لوحة 224: بلد الوليد دير سانتا كاتالينا وزرات في مقر الإقامة والمدخل (تصوير المؤلف).



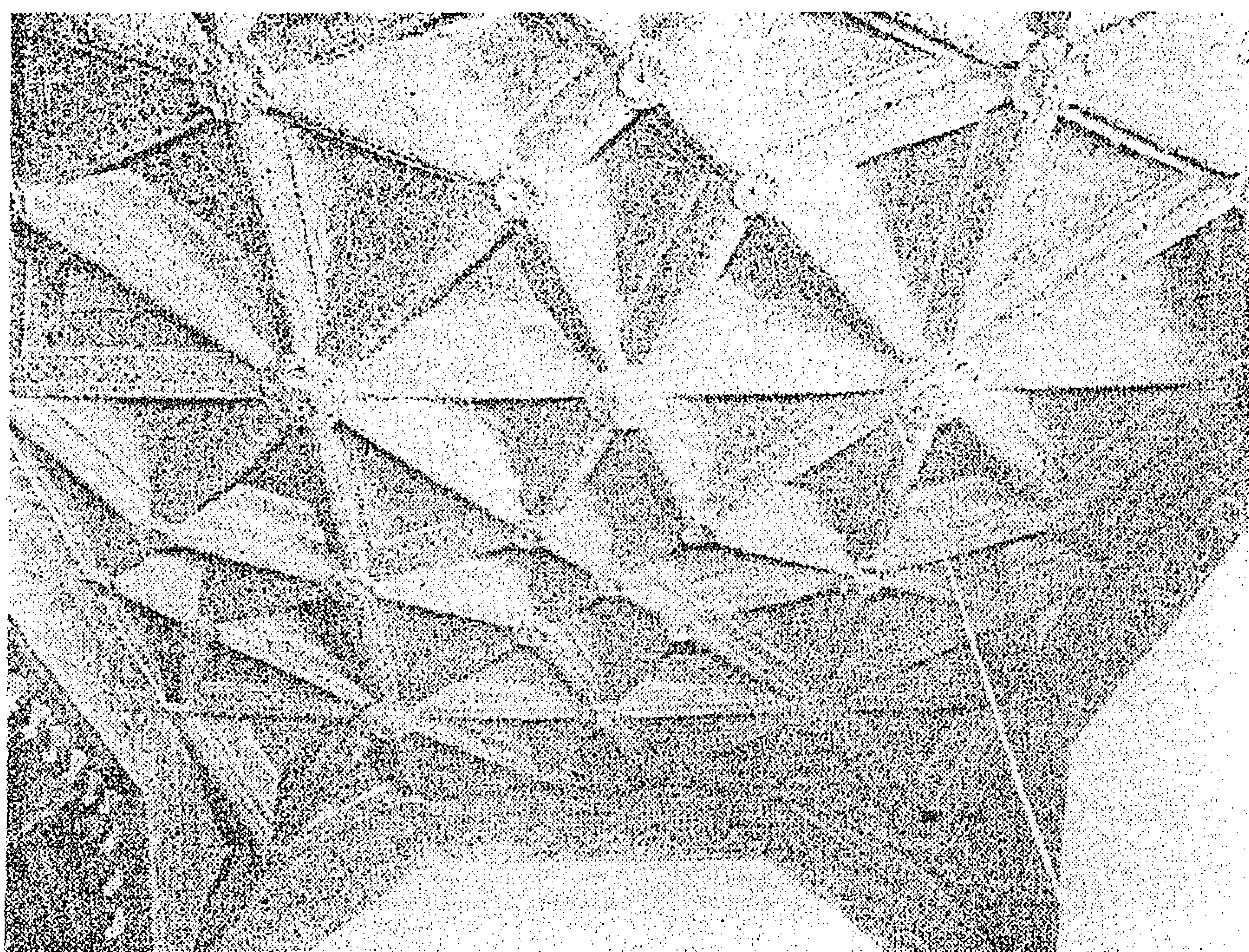
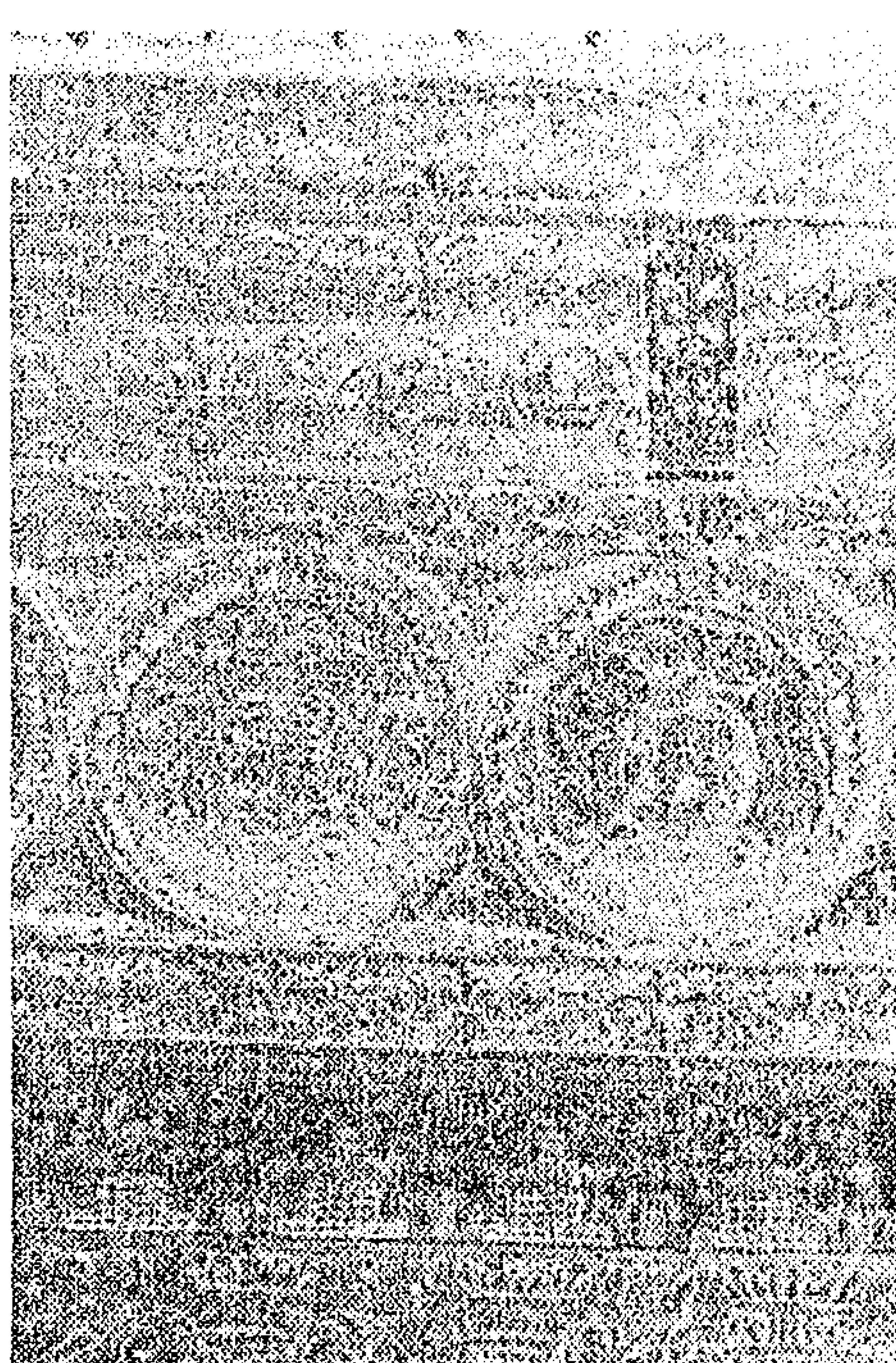
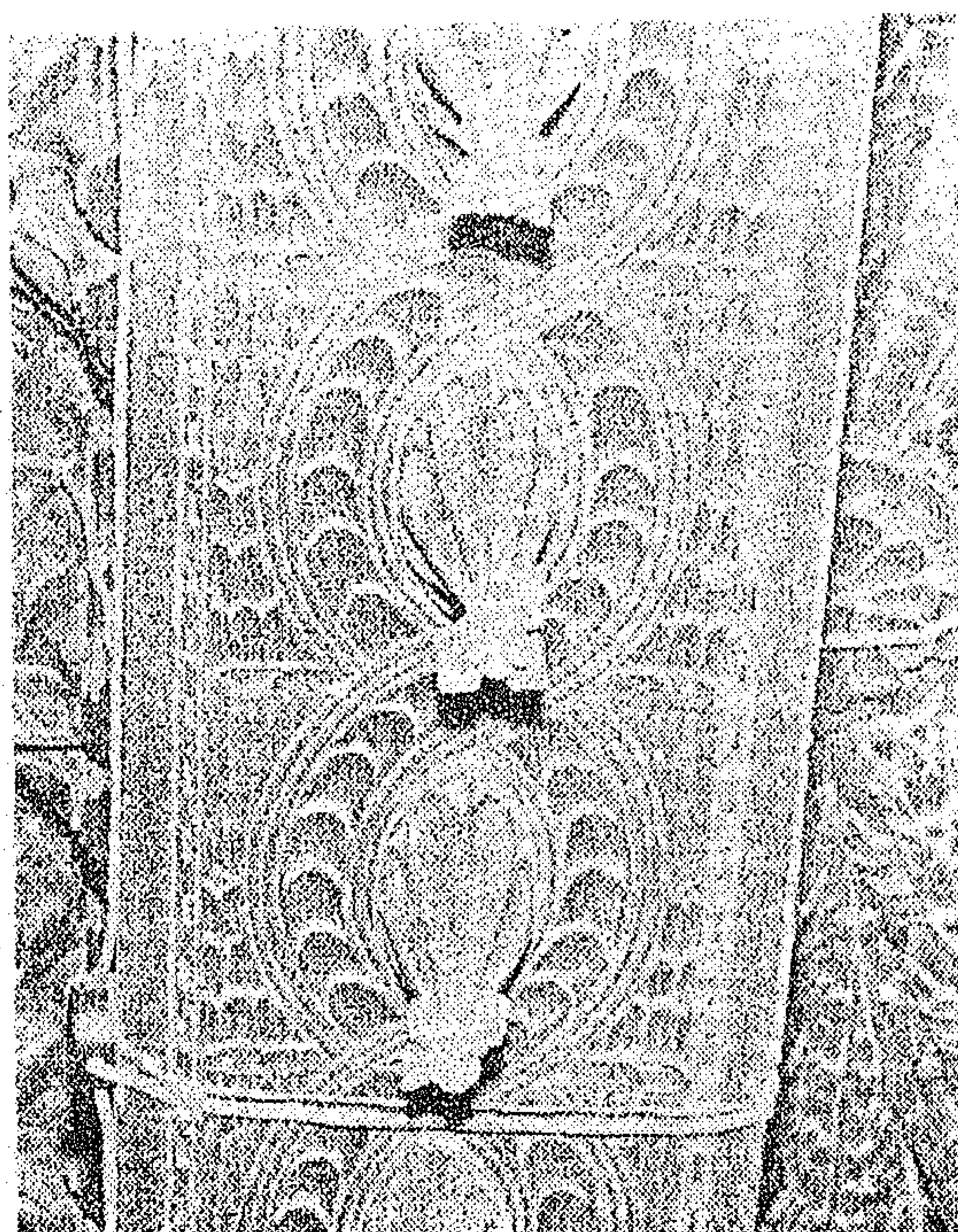


لوحة 225: أليخوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا ، (a) البنية المثمنة لمقصورة الكهنة (b) البنية المثمنة لإحدى التربيعات في البلاطة الرئيسية (تصوير المؤلف) .

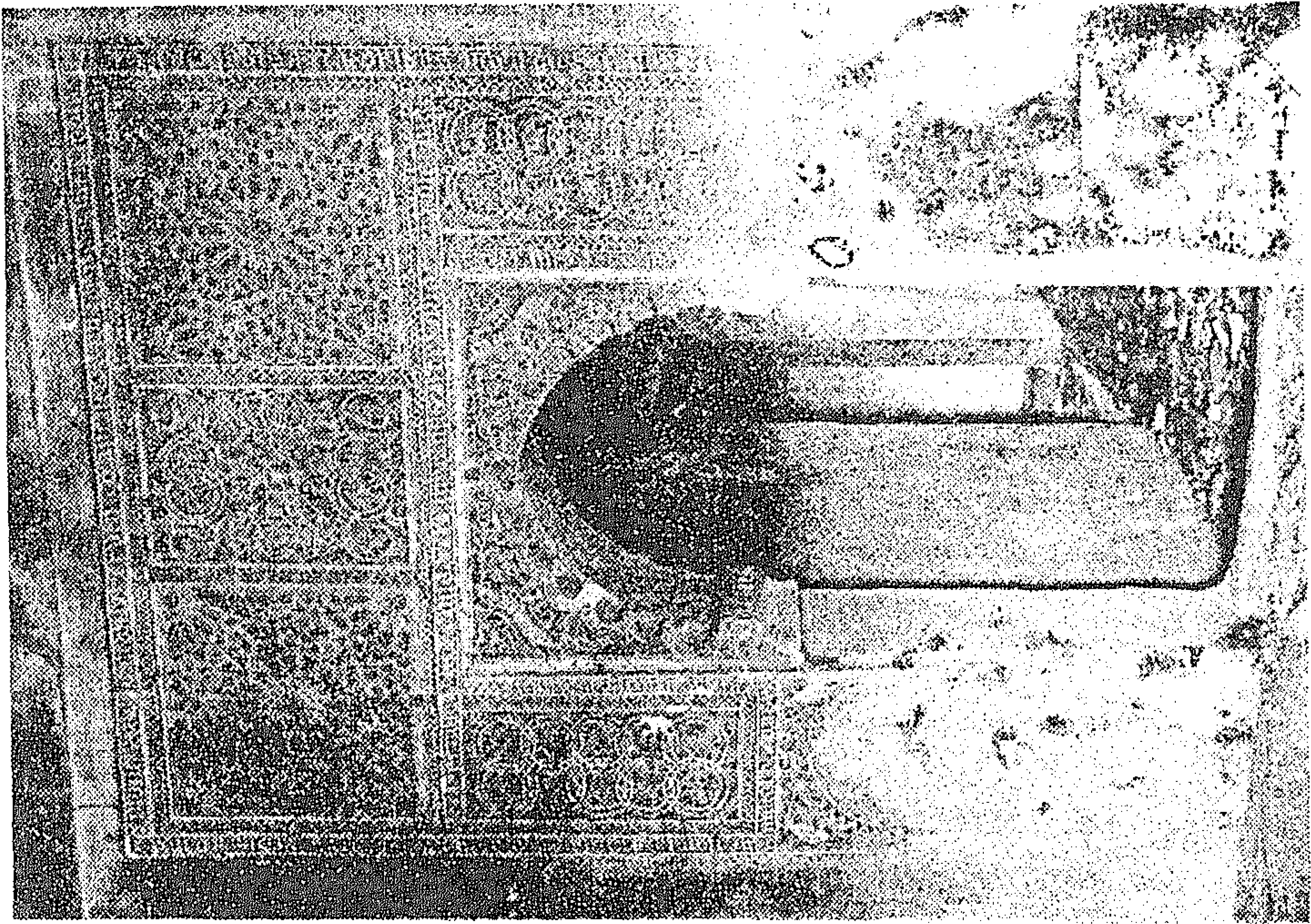


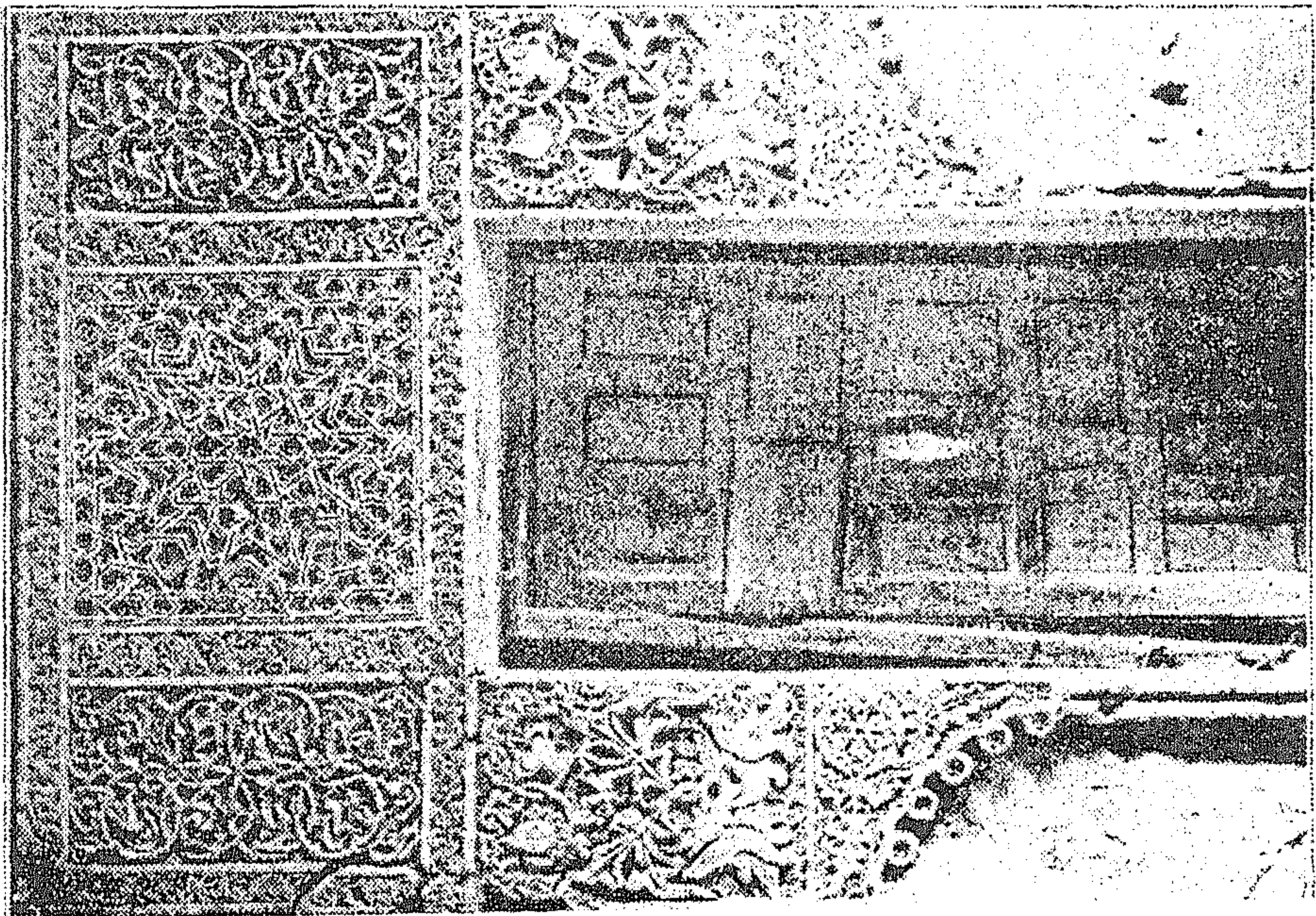


لوحة 226: أليخوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا ، البنية المثمنة لمقصورة الكهنة (تصوير المؤلف) .

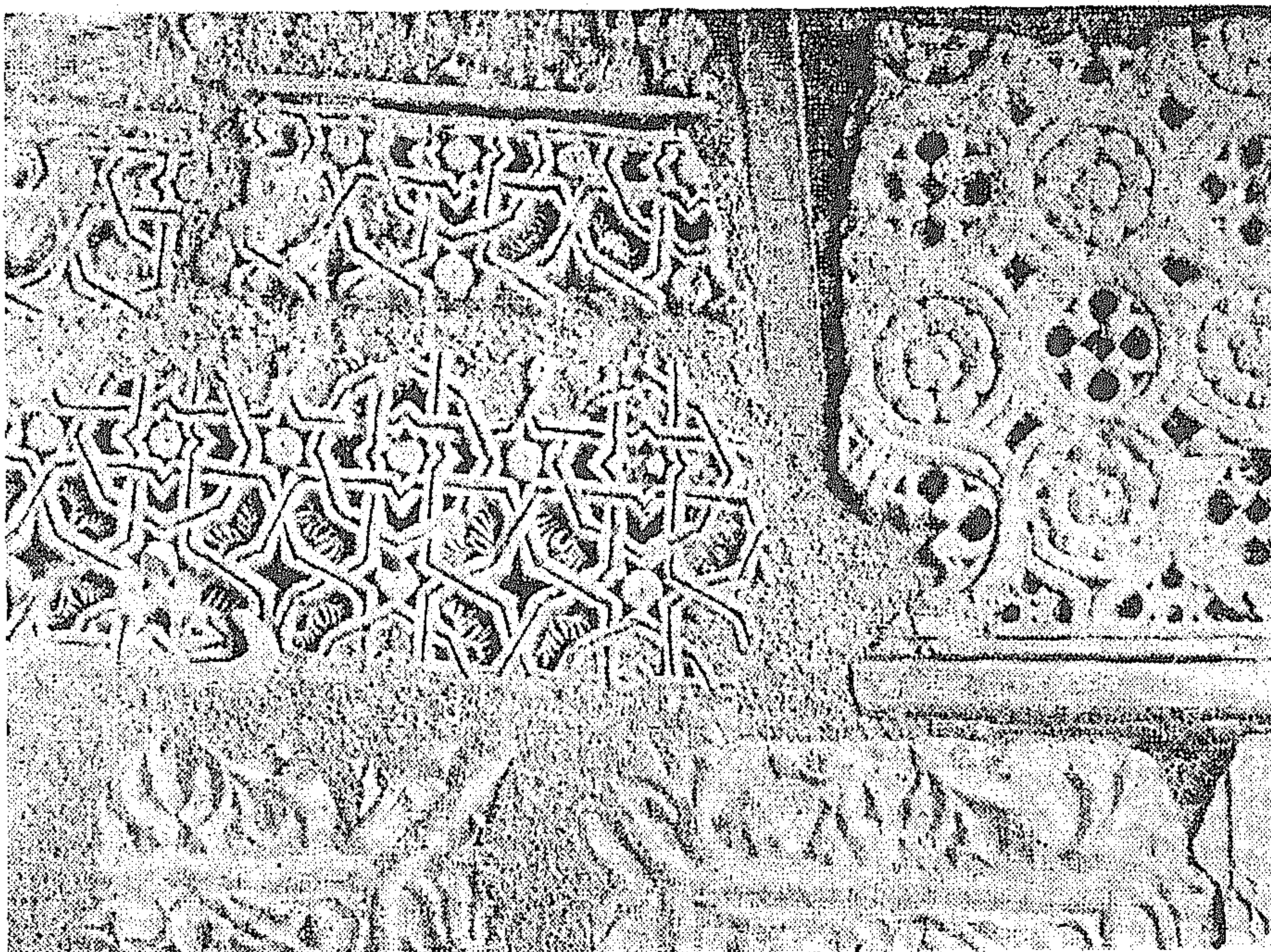




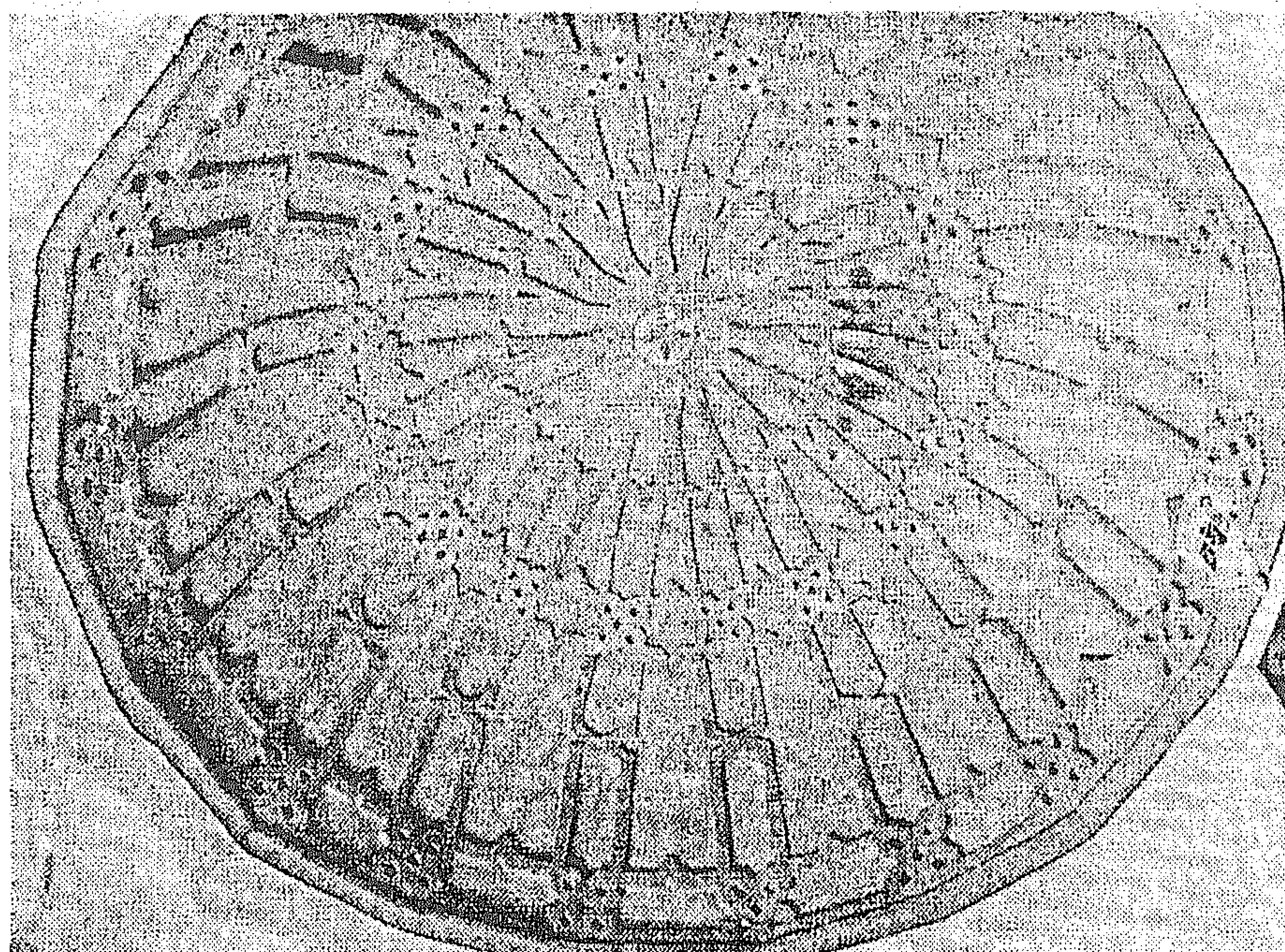
لوحة 227: أليخوس (بلد الوليد) سقف وتفاصيل من واجهة الكورس في سانتا ماريا (تصوير المؤلف) .



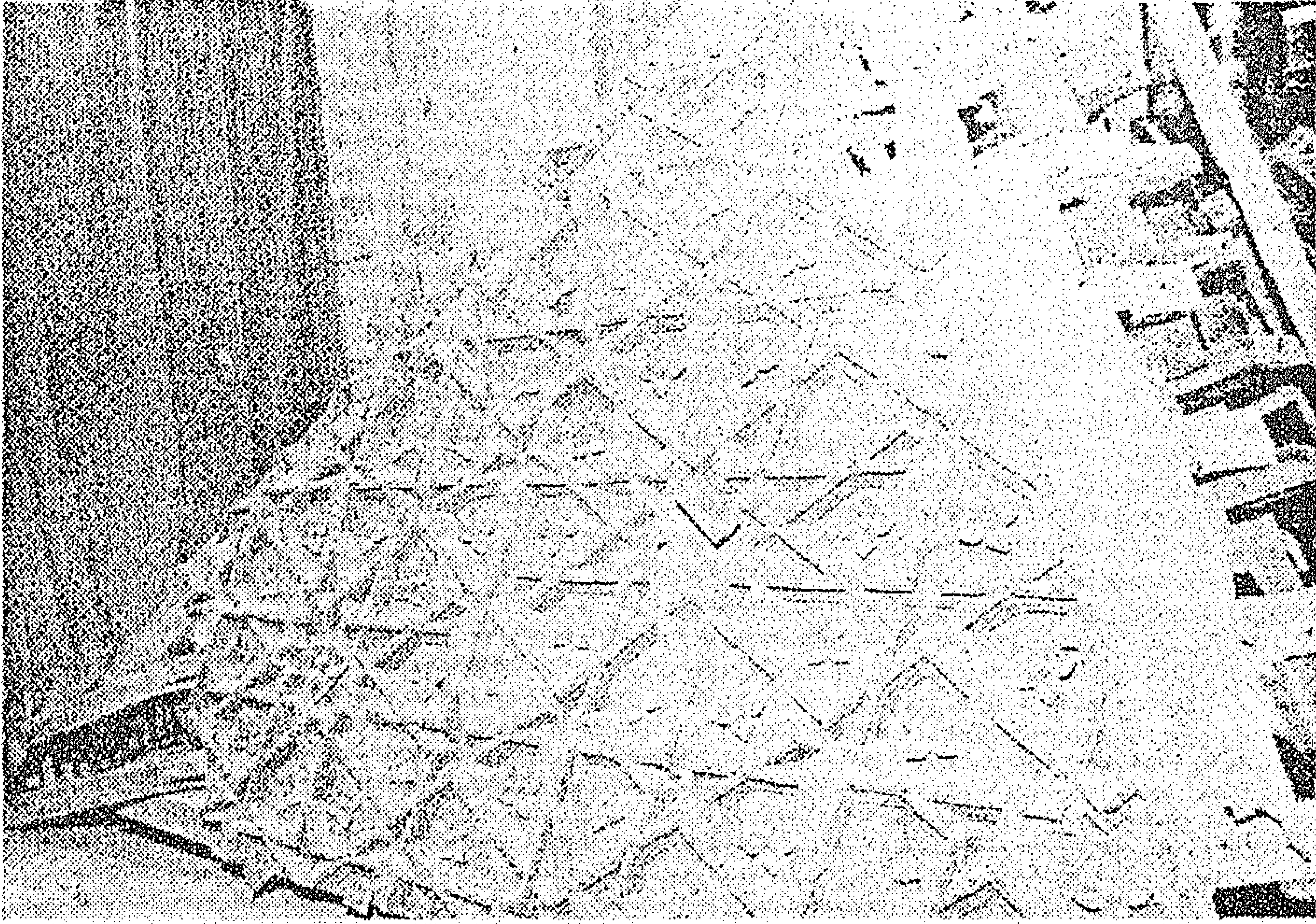


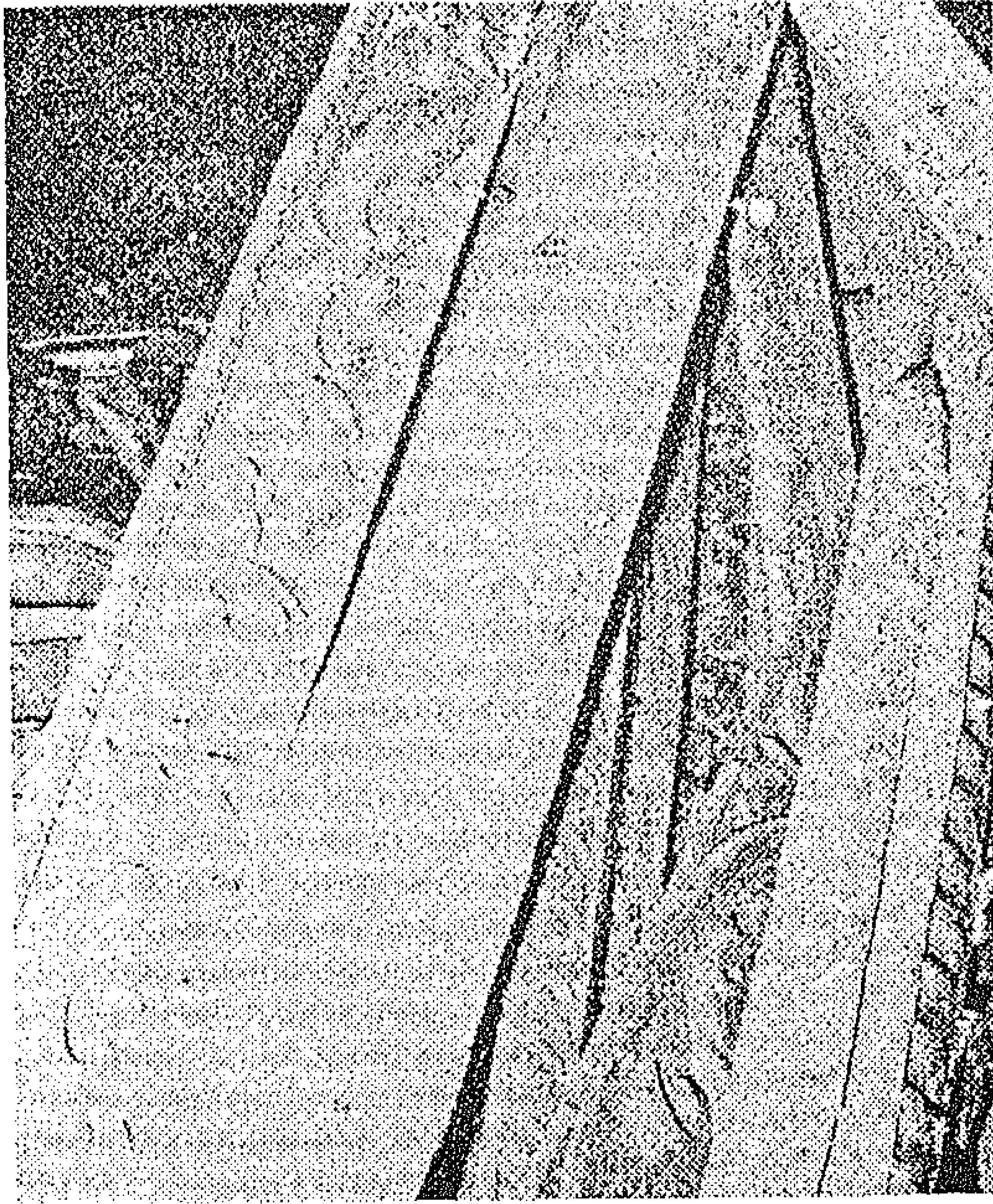
لوحة 228: كوريل دي لوس أليخوس (بلد الوليد) واجهات جصية للقصر .

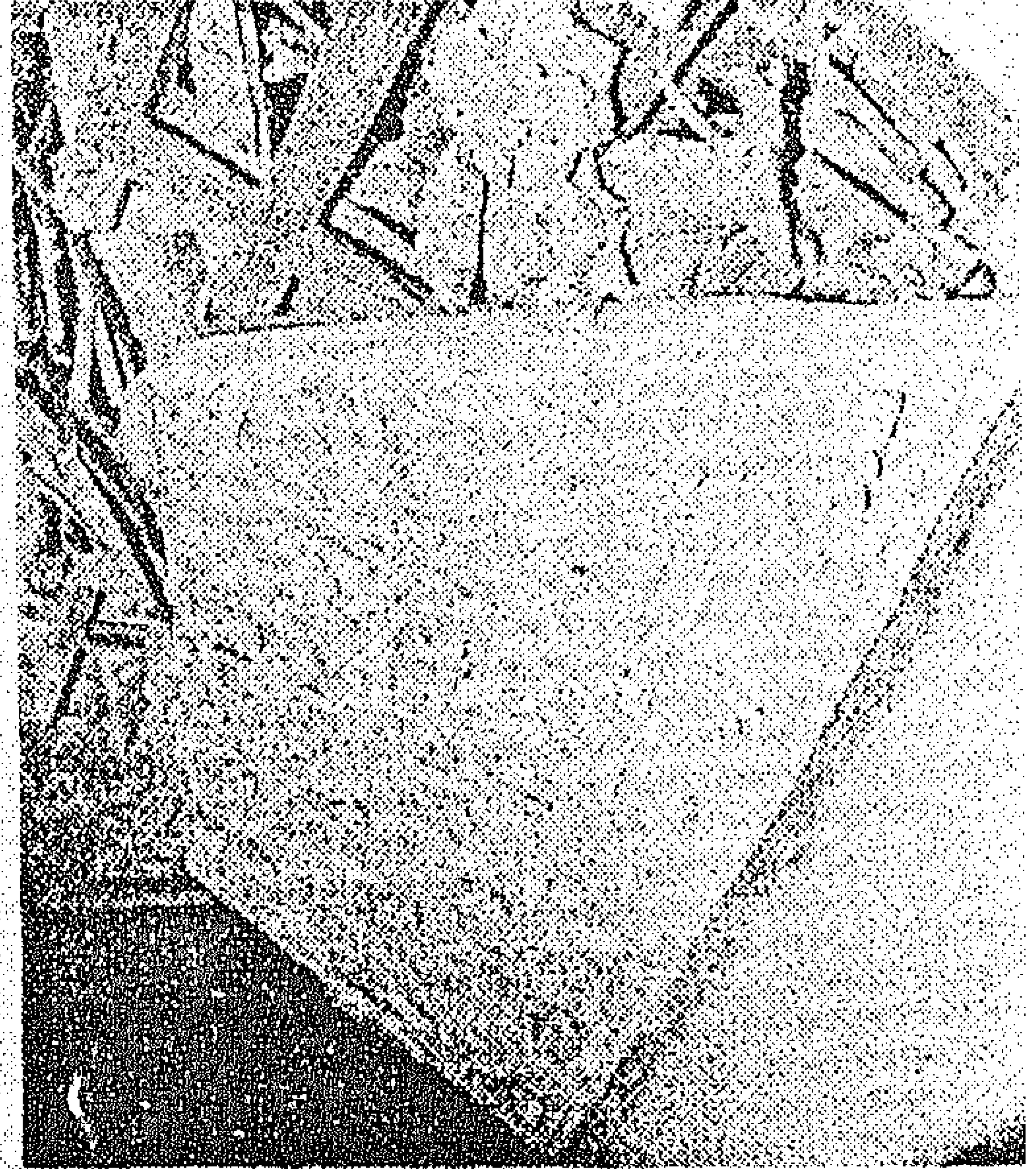




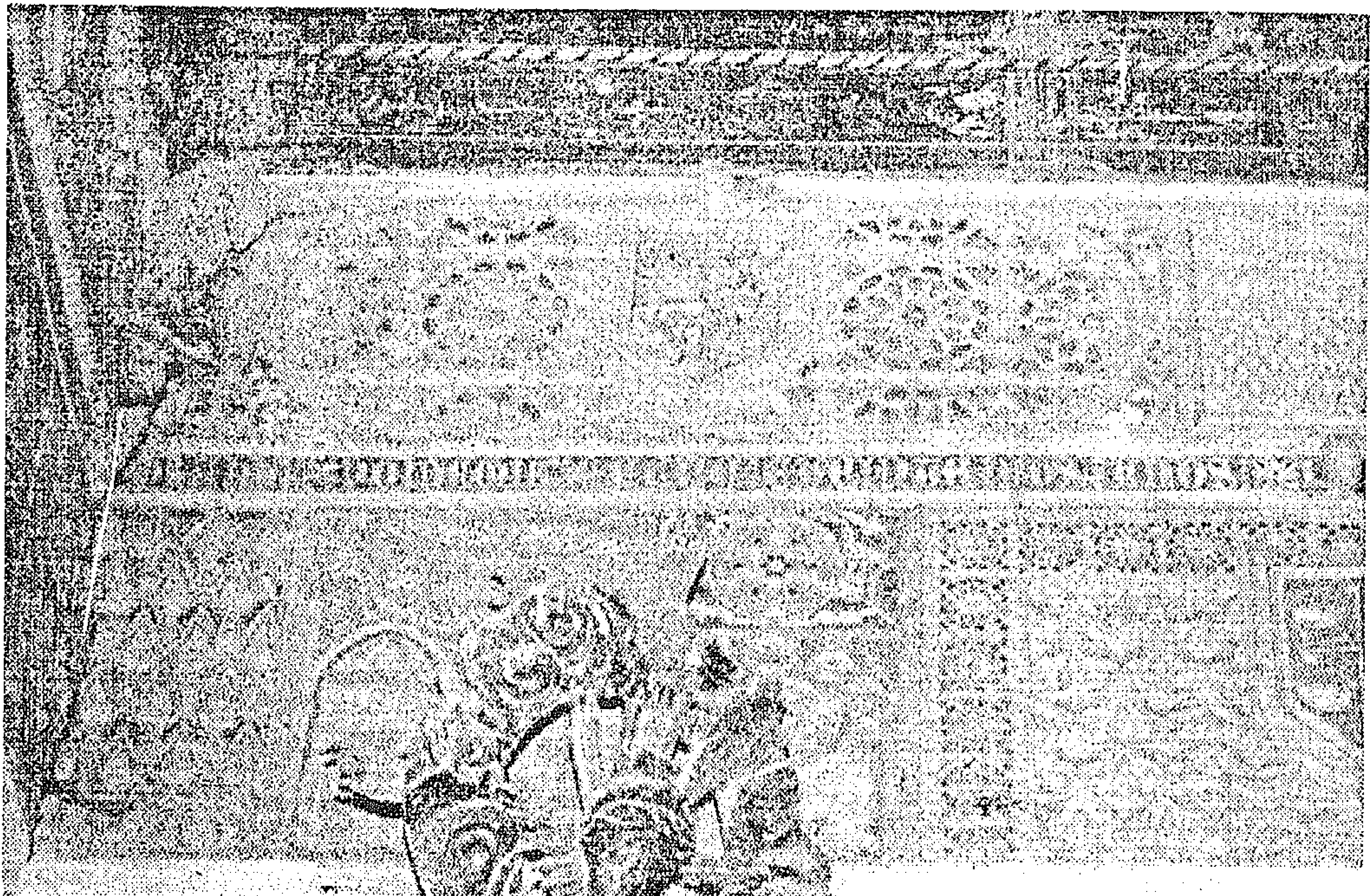
لوحة 229: أولميدو (بلد الوليد) زخارف جصية وطاقية المصلى دير ميخورادا (تصوير المؤلف) .





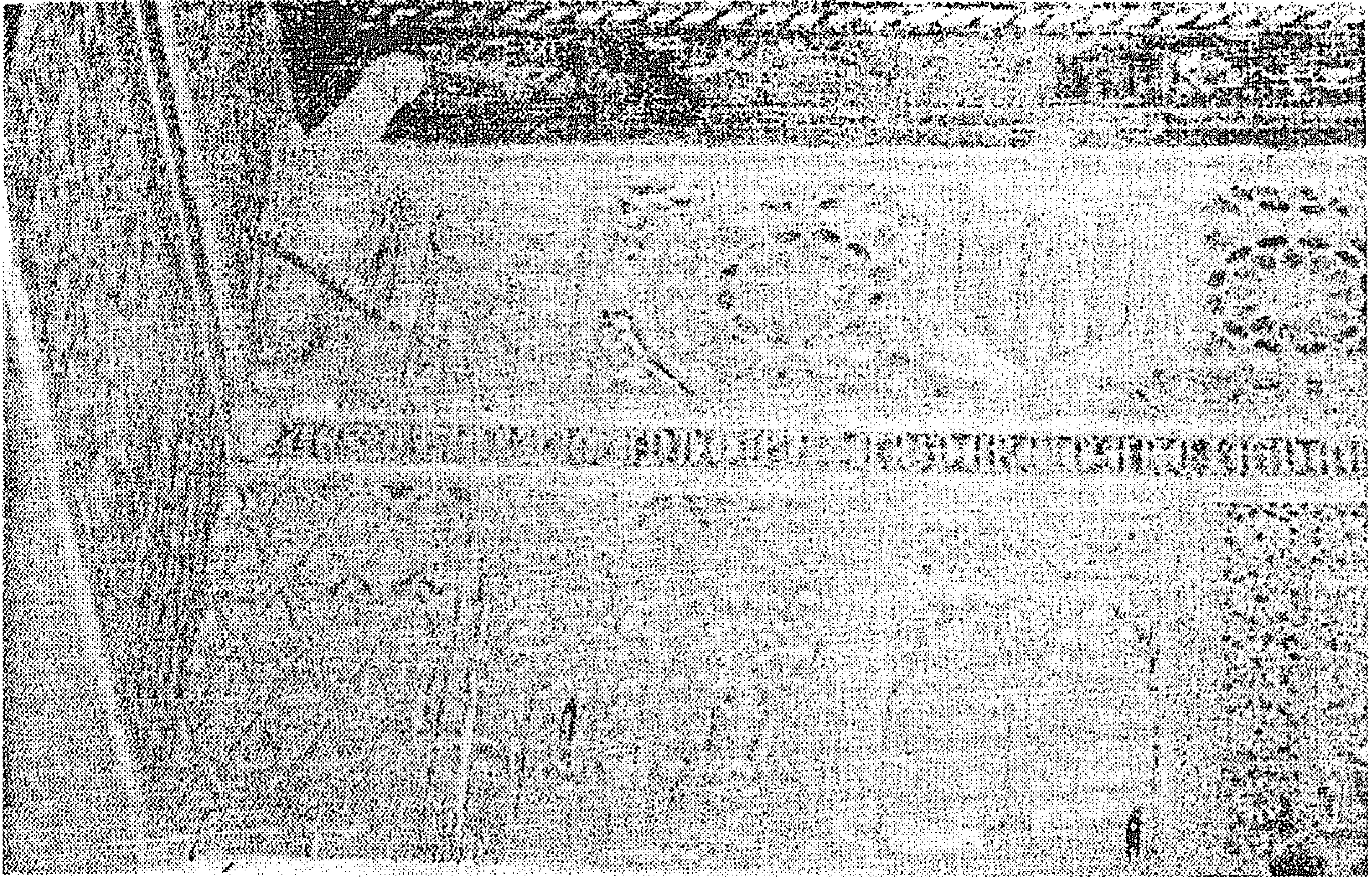


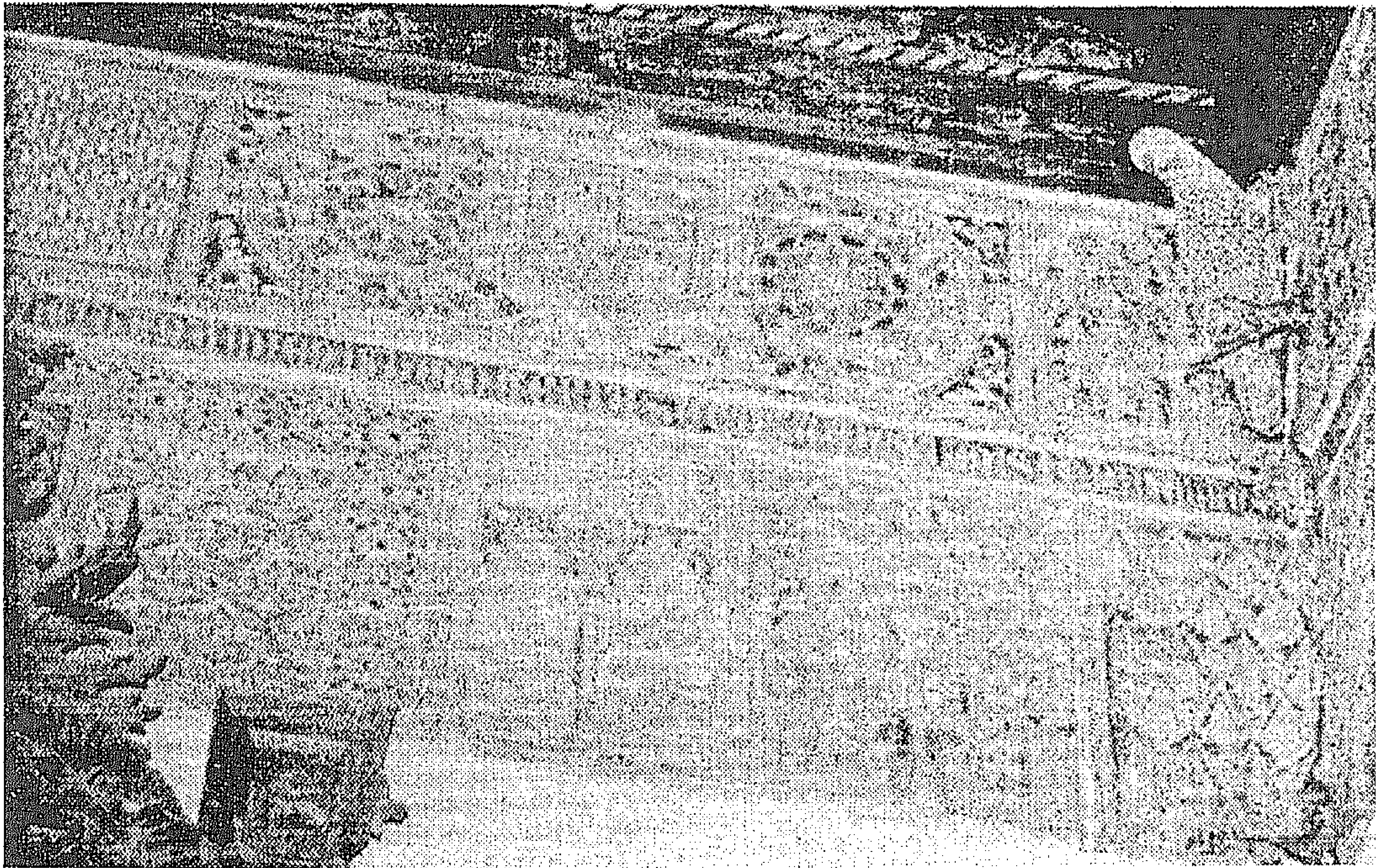
لوحة 230 : بلد الوليد قطع من هياكل مدجنة محفوظة في الكاتدرائية a منطقة انتقال من كنيسة سان خوان باوتستا فوينتي دل سول (تصوير المؤلف) .



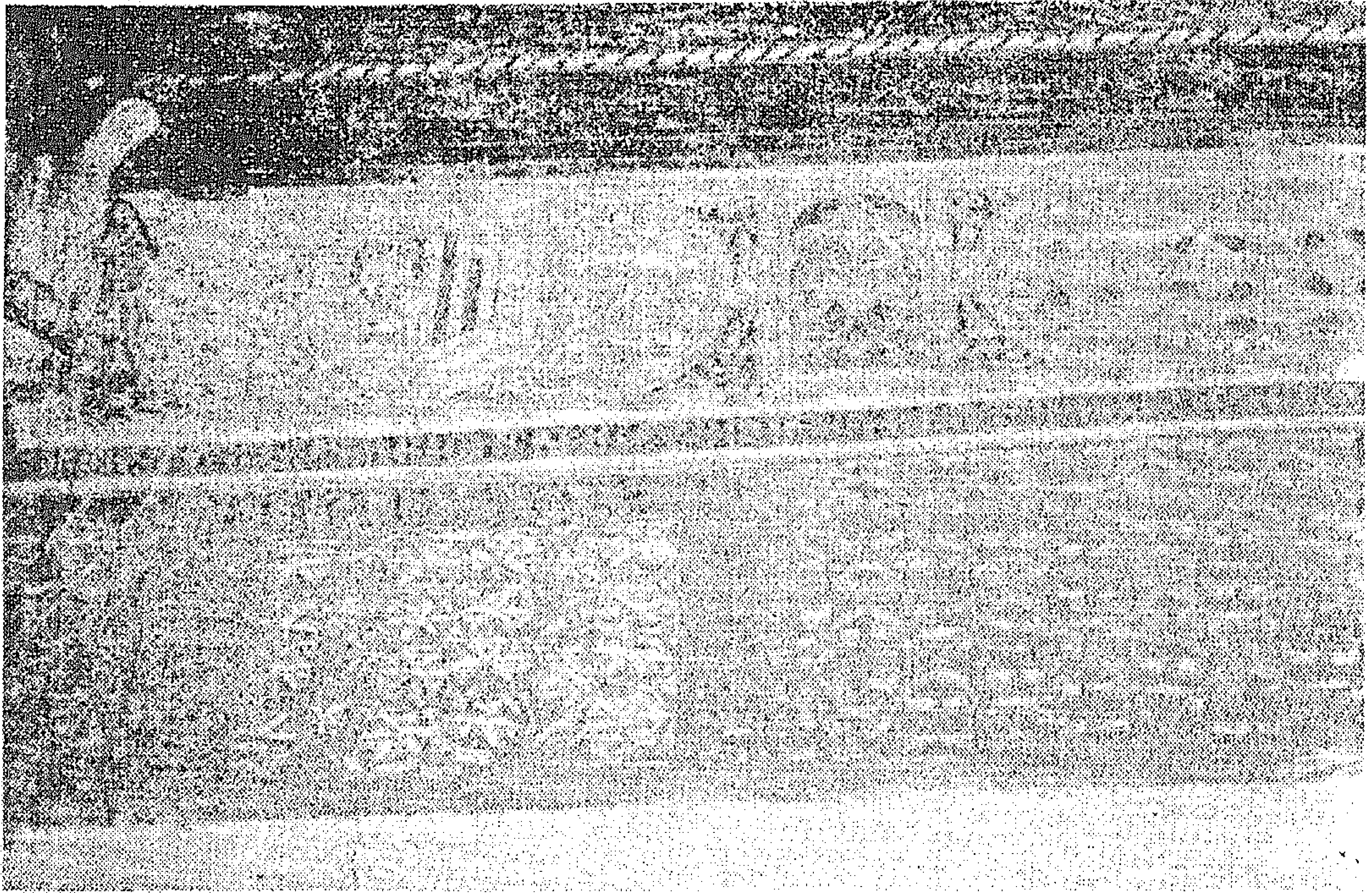


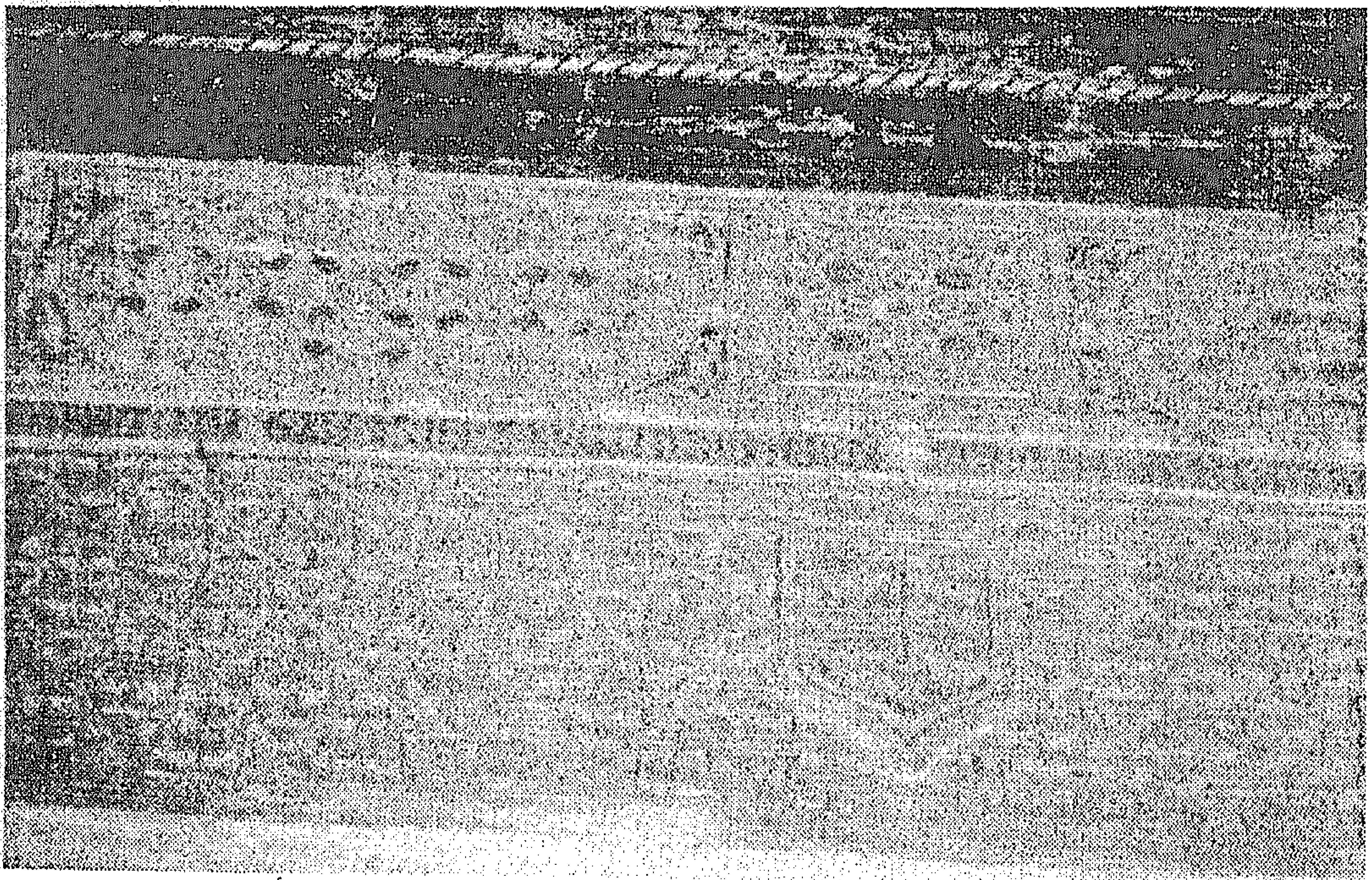
لوحة 231: مايورجادي كامبوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا دي أرباس زخارف جصية في مصلى السيد جرثيا دابيلا (تصوير المؤلف).



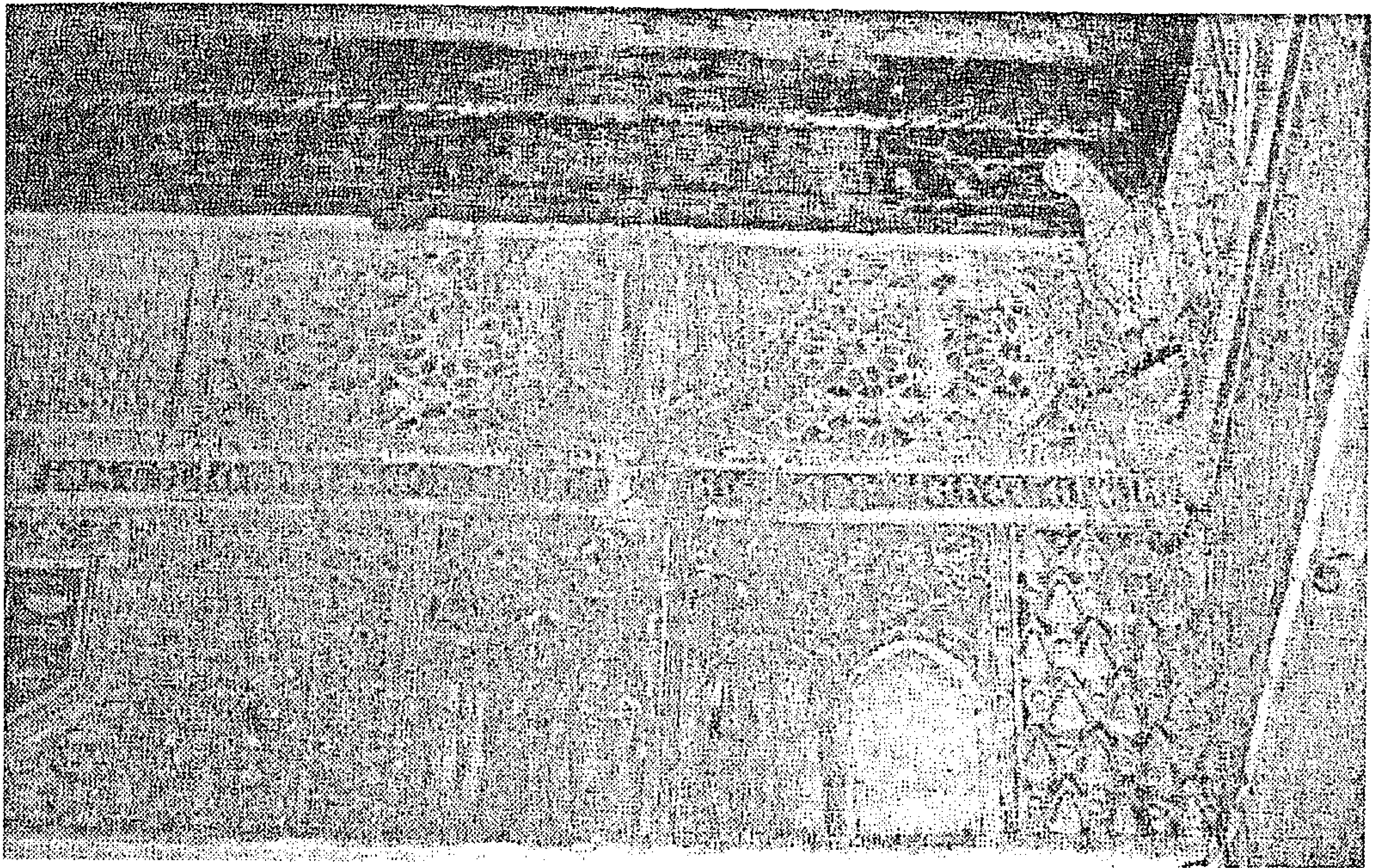


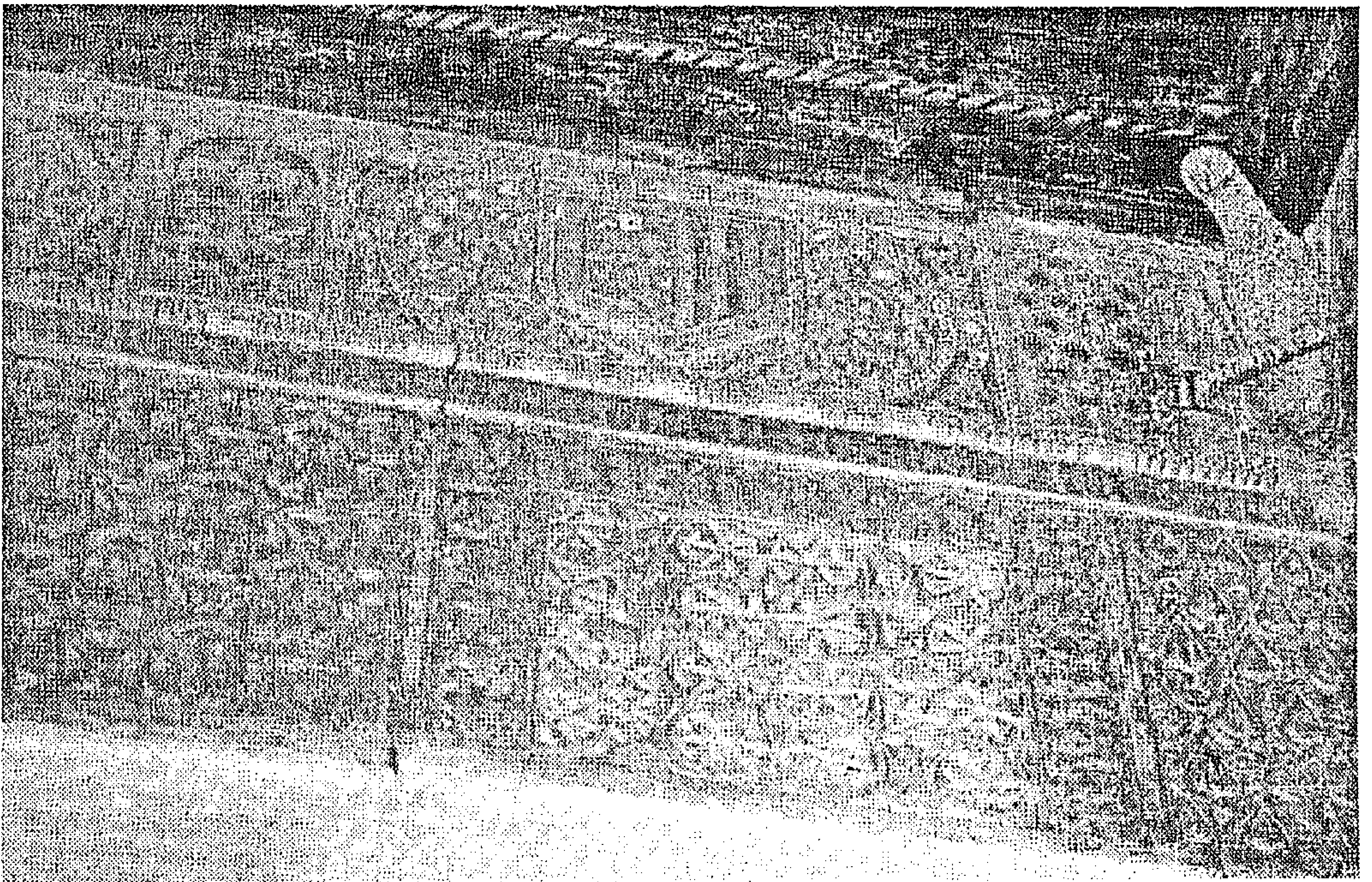
لوحة 232: مايورجادي كامبوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا دي أرباس زخرفة جصية في مصلى السيد / بيروجاثيا دابيلا (تصوير المؤلف).



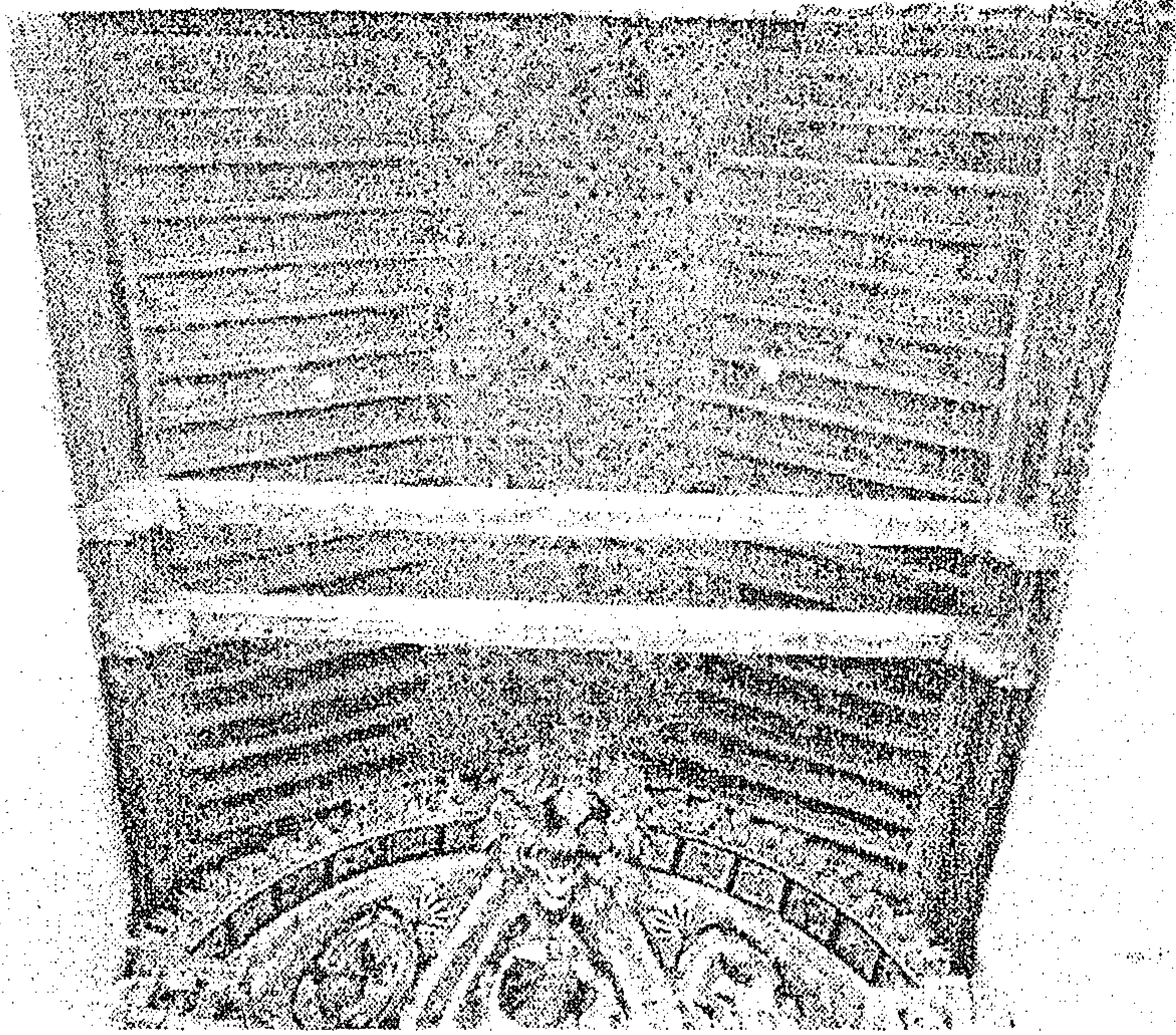


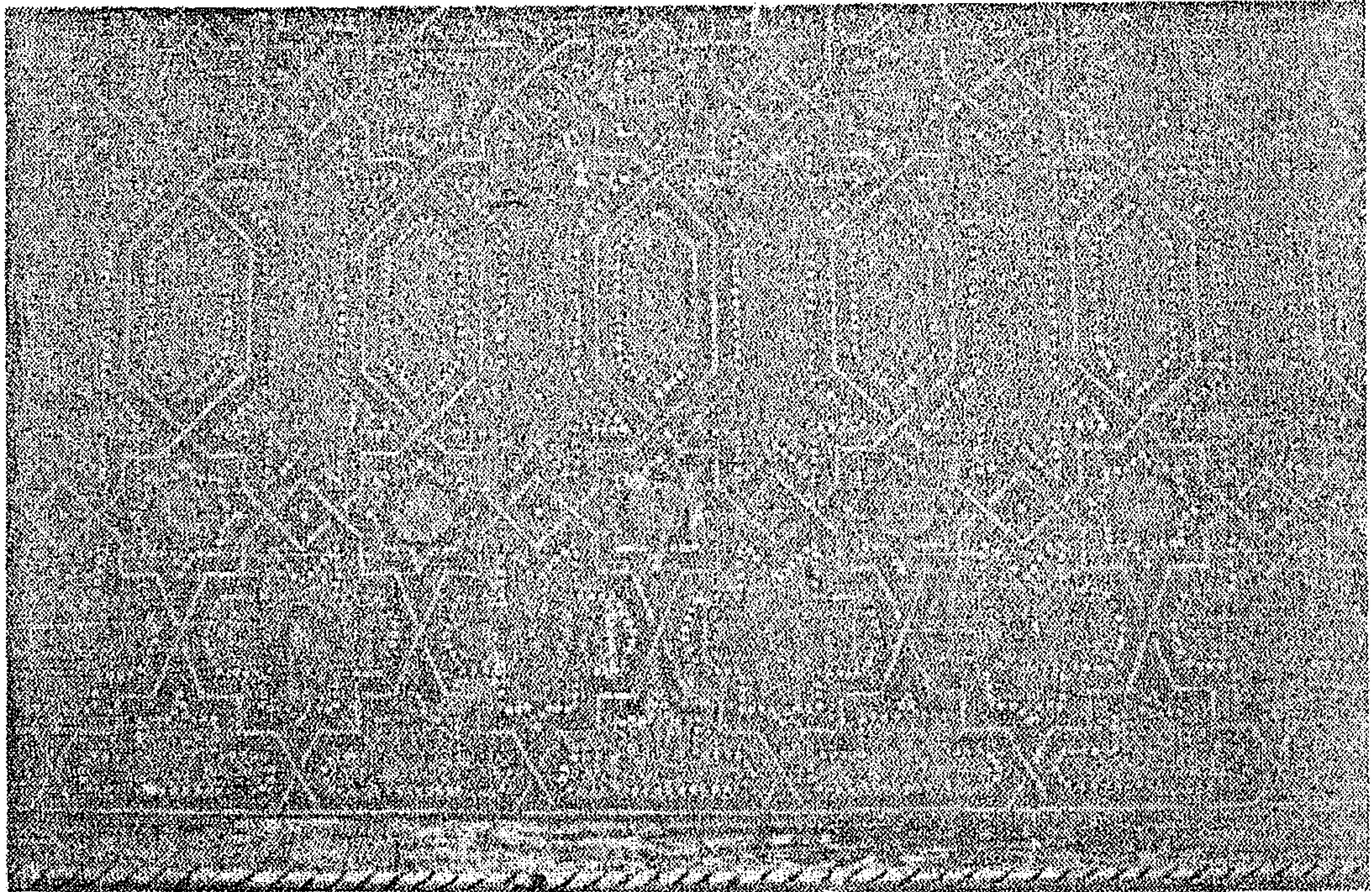
لوحة 233: مايورجادي كامبوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا دي أرباس زخرفة مصلى السيد / بيروجارثيا دابيلا (تصوير المؤلف) .





لوحة 234: مايورجادي كامبوس (بلد الوليد) كنيسة سانتا ماريا دي أرباس زخارف جصية في مصلى السيد / بيروجارثيا دابيلا (تصوير المؤلف).

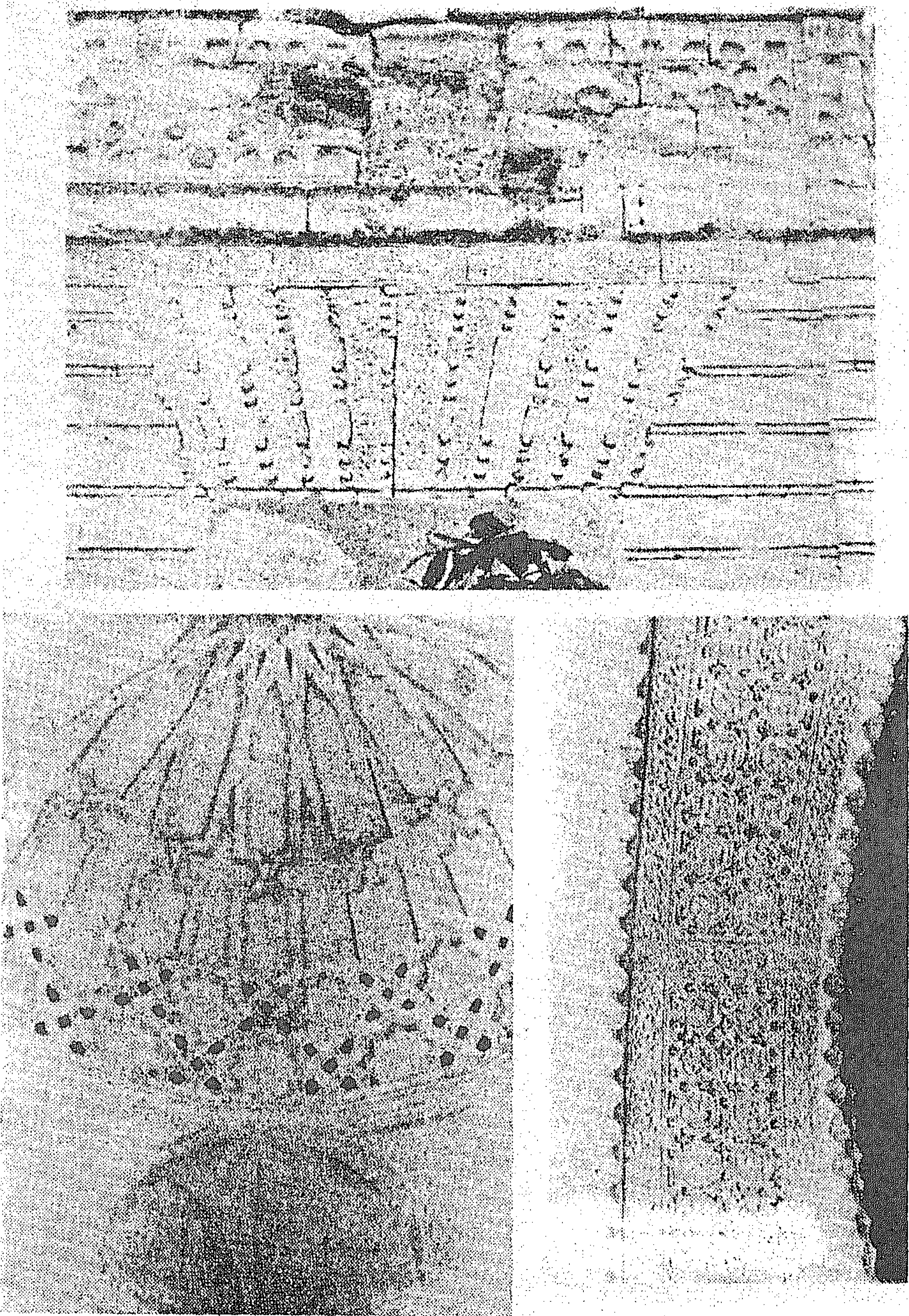




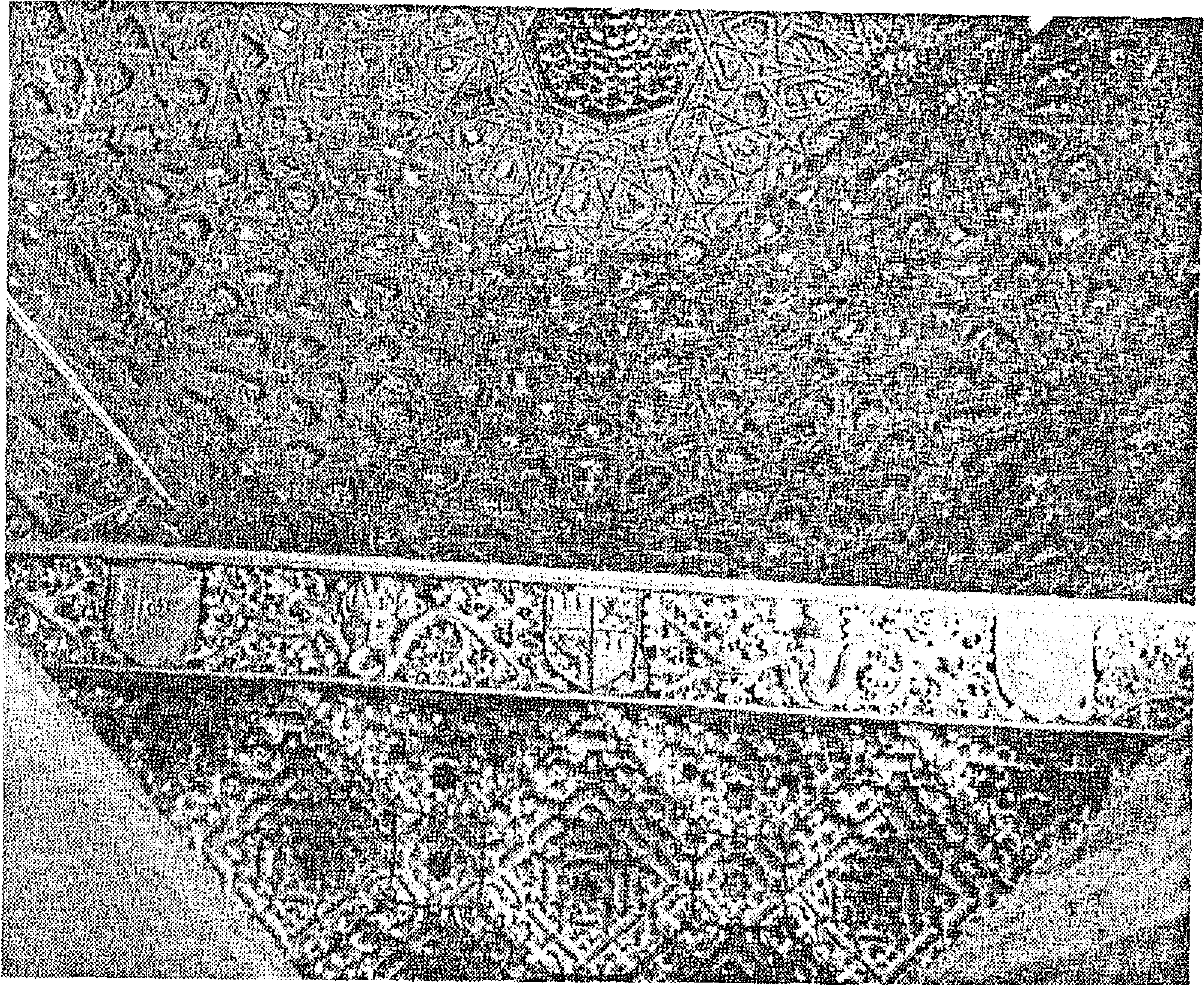
لوحة 235: (a) سقف مقصورة الكهنة في المصلى «بيانوبيا دي لاكونديسا (بلد الوليد)
(b) تفاصيل من سقف مصلى السيد / بيروجارثيا دابيلا مايوه جادي كامبوس (بلد الوليد)
(تصوير المؤلف).

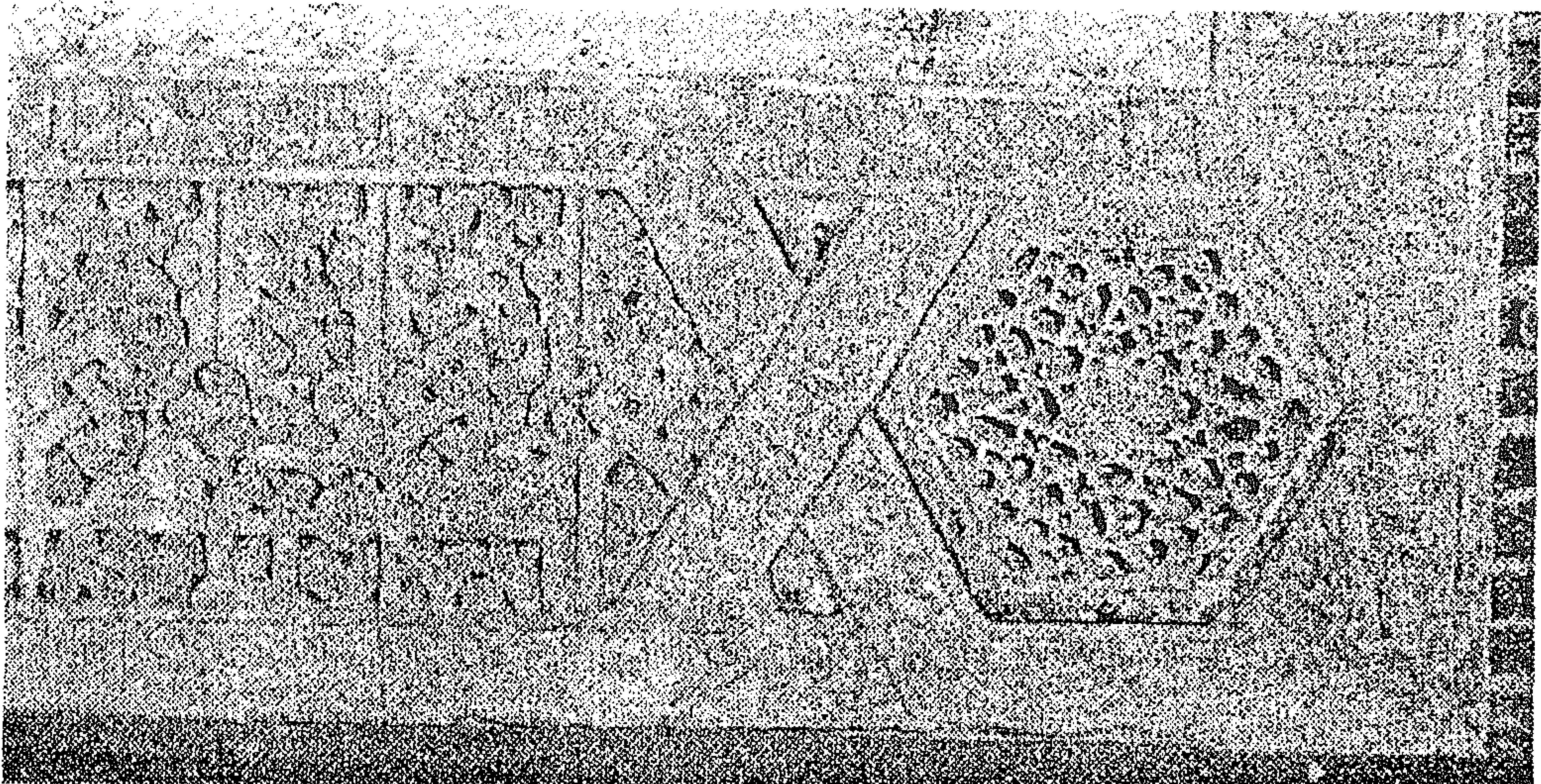


لوحة 236: توردیسیاس - بلد الوليد - زخارف جصية في مدخل القصر المدجنة (تصوير كاتشو) .

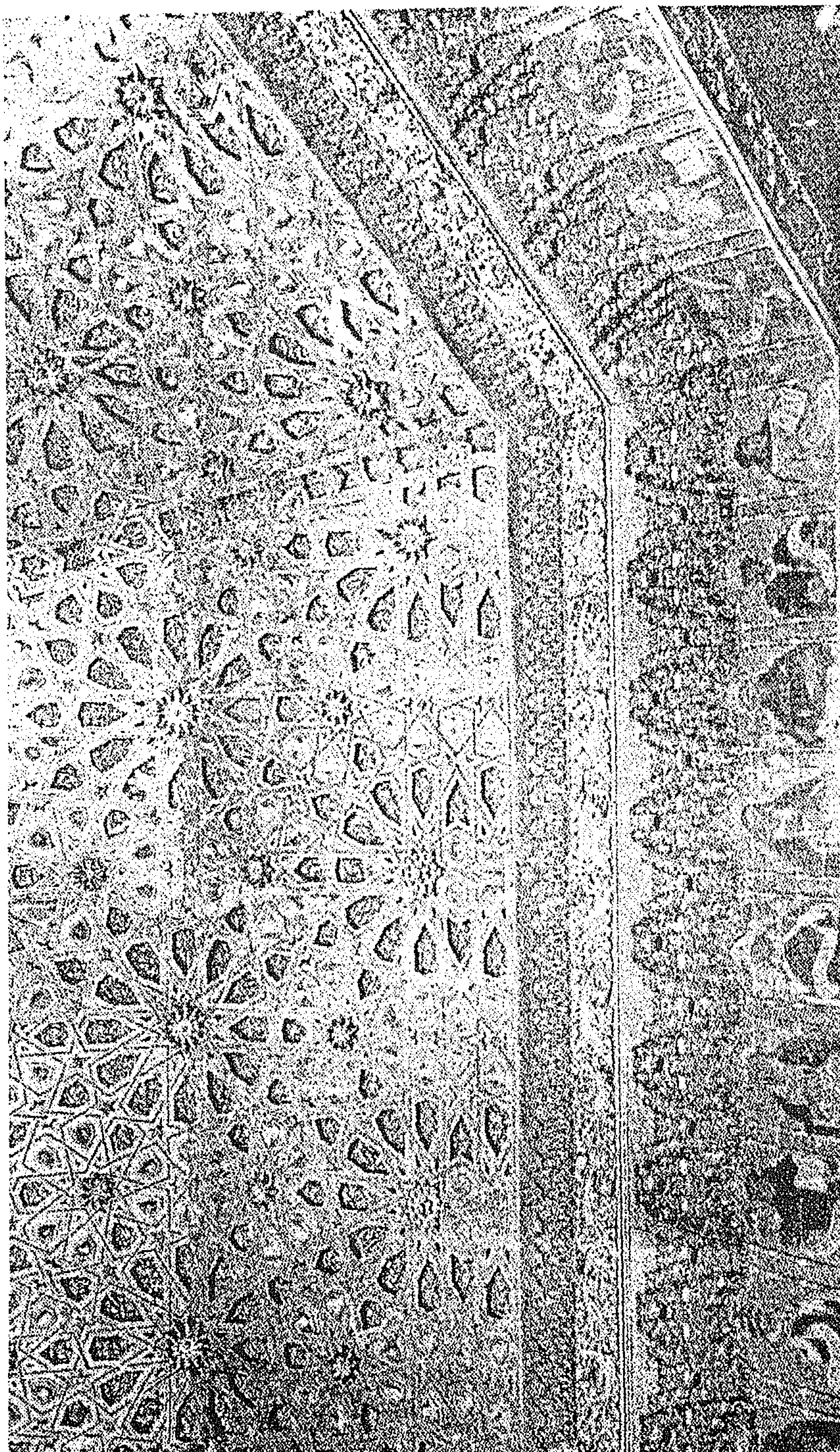


لوحة 237: مقر مدجن – توردیسیاس (بلد الولید) (a) تفاصیل من باب الدخول إلى القصر b- تفاصیل طاقیة « المصلى المذهب » c- باطن عقد في صحن اللاوریل (القرن الرابع عشر) (تصویر المؤلف) .

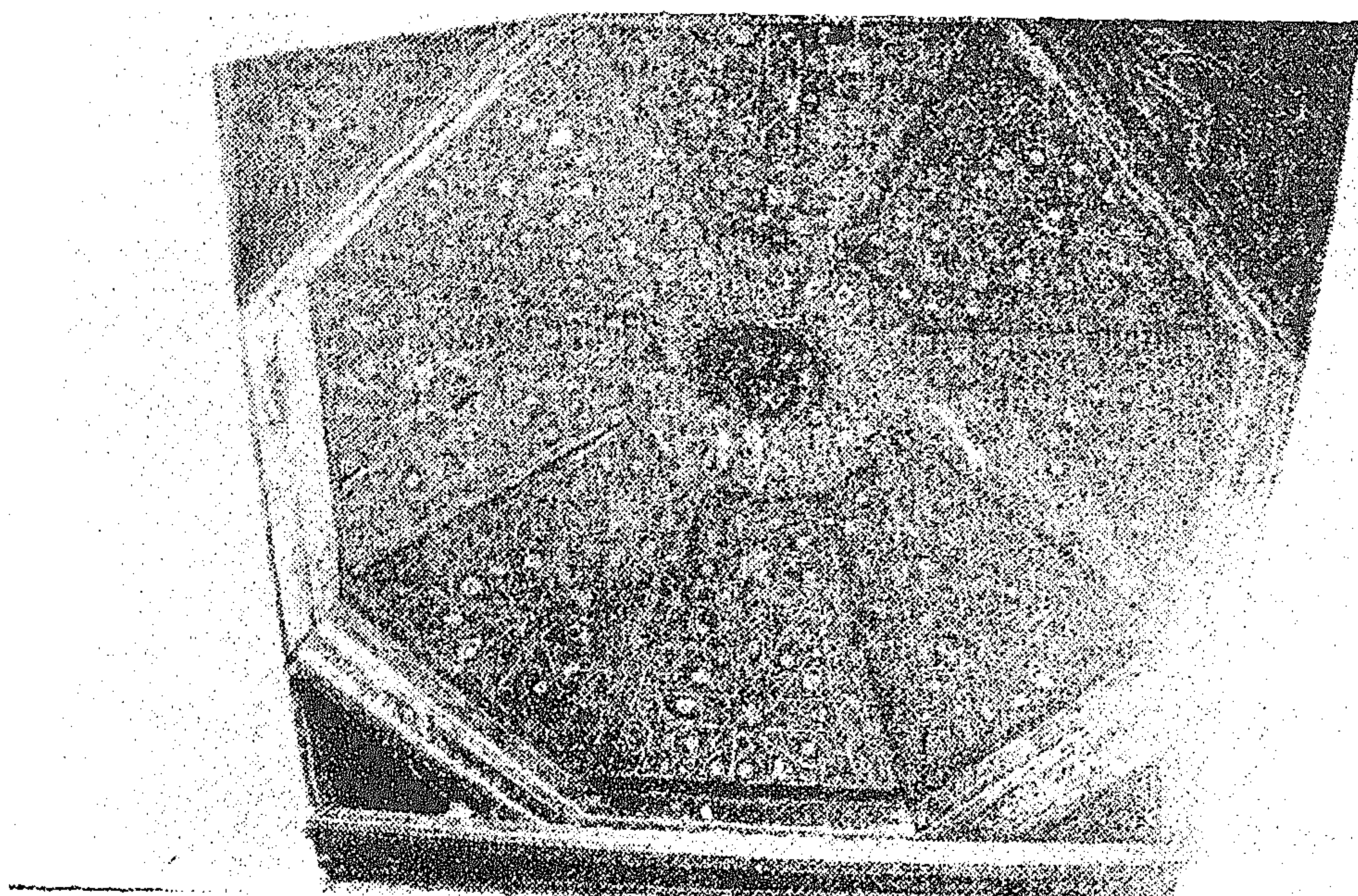


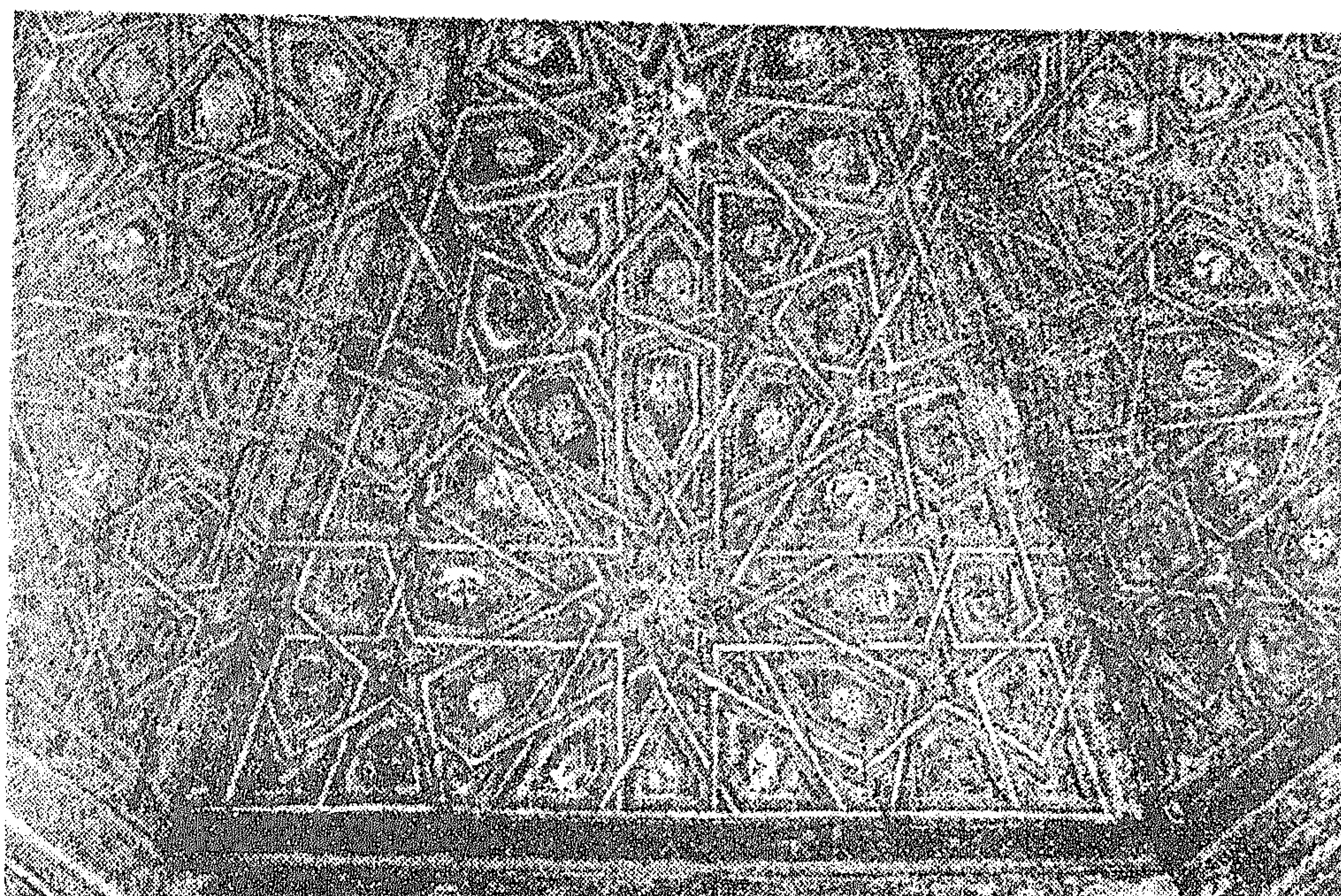


لوحة 238: دير سانتا كلارا، توردیسیاس (بلد الوليد) (a) تفاصيل من سقف الكنيسة - b إفريز جصي في مدخل القصر المدجن .

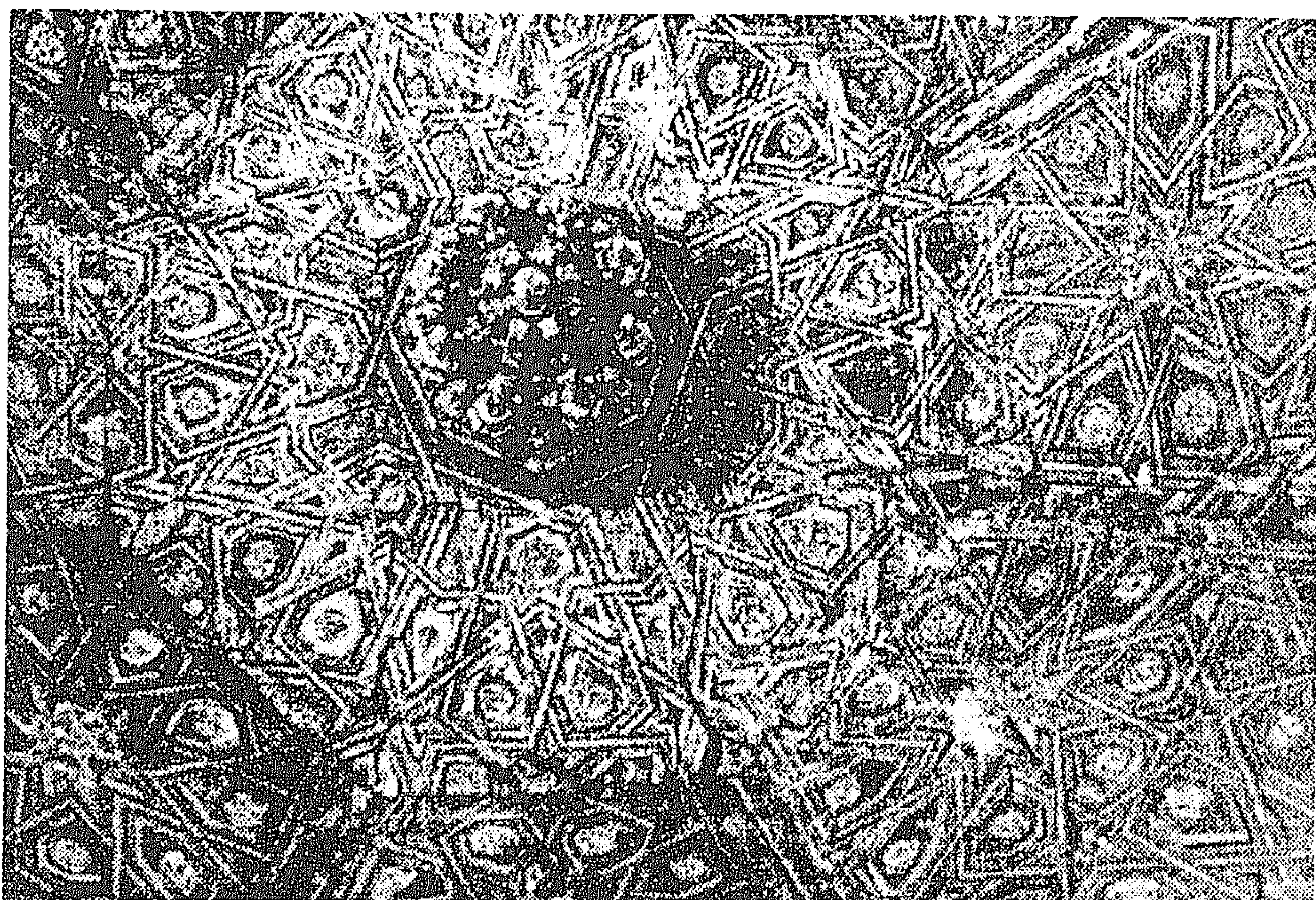


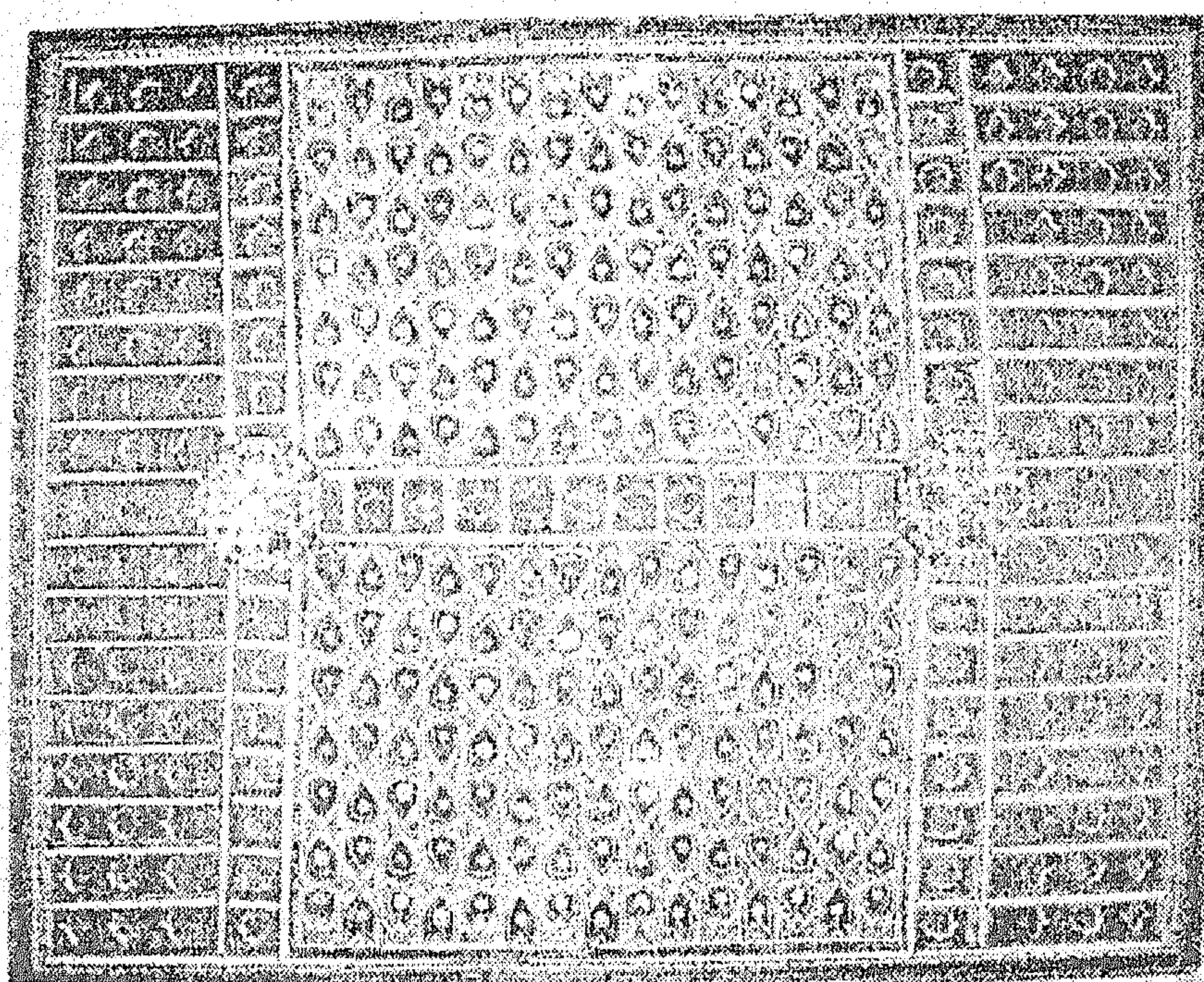
لوحة 239: دير سانتا كلارا ، توردیسیاس (بلد الوليد) سقف الكنيسة - (تصوير المؤلف) .



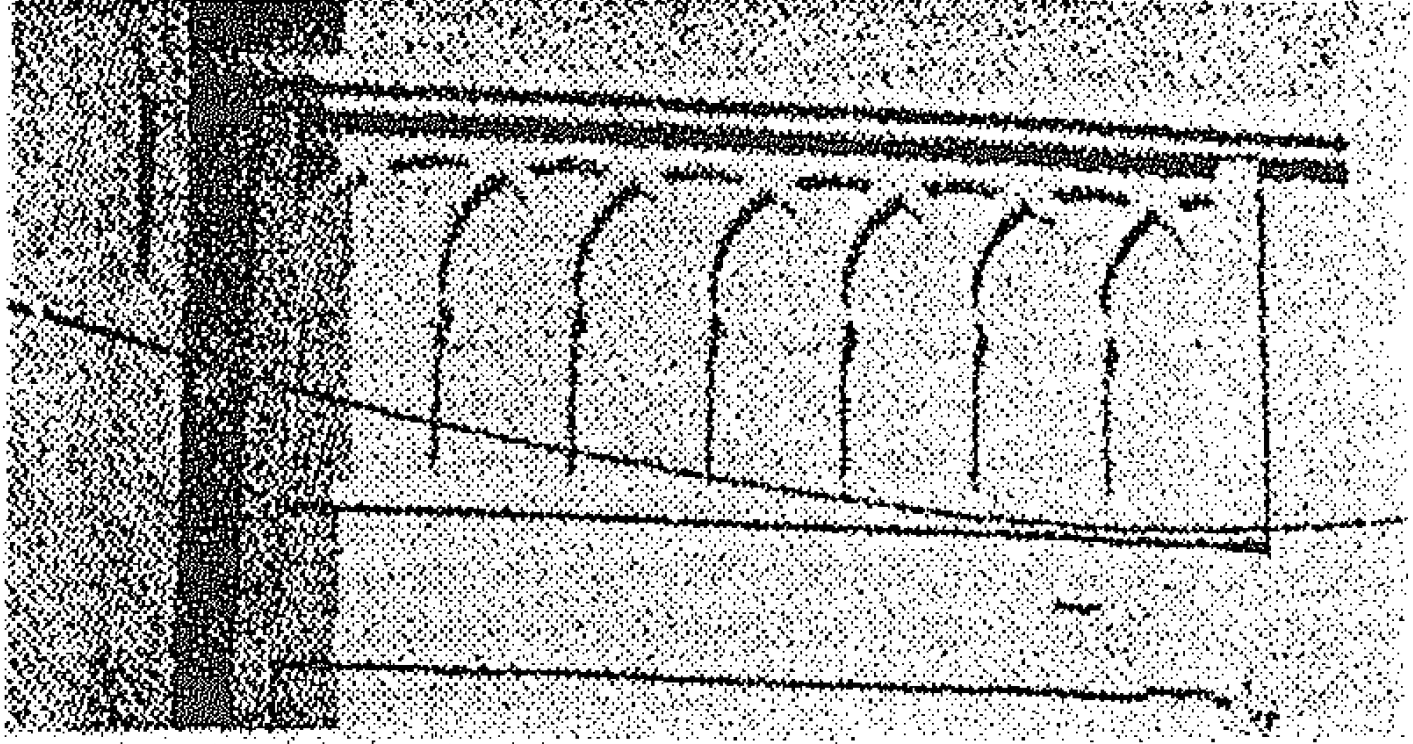
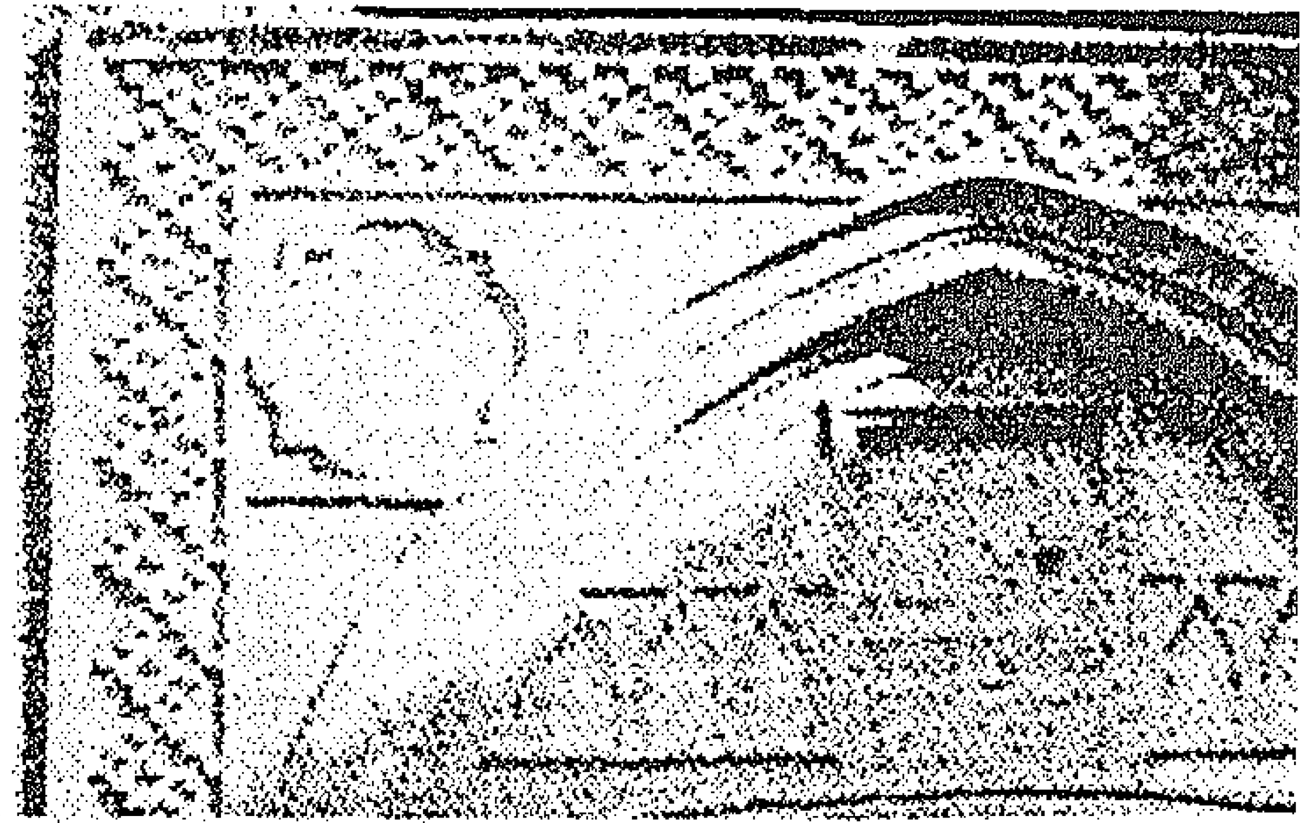
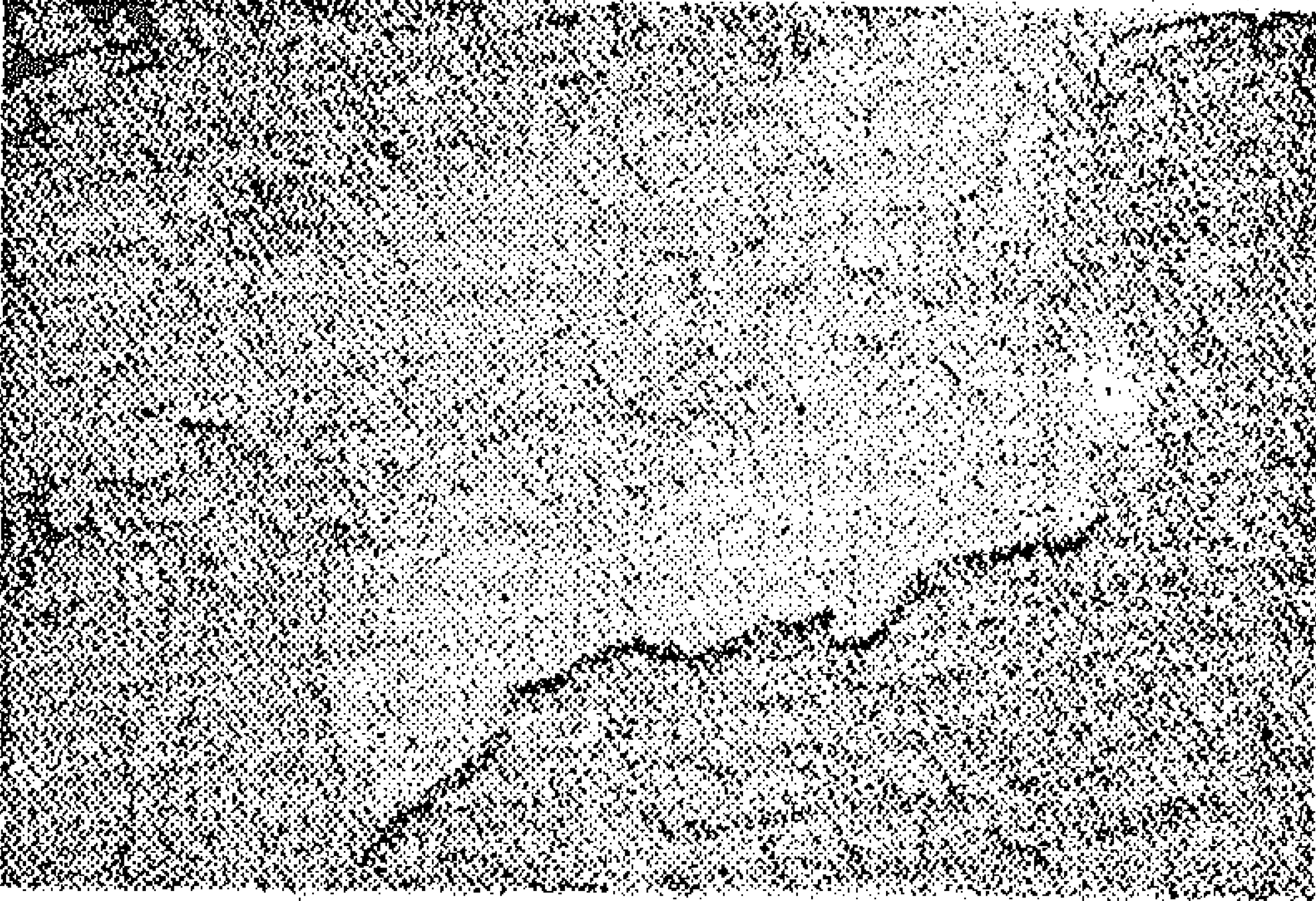
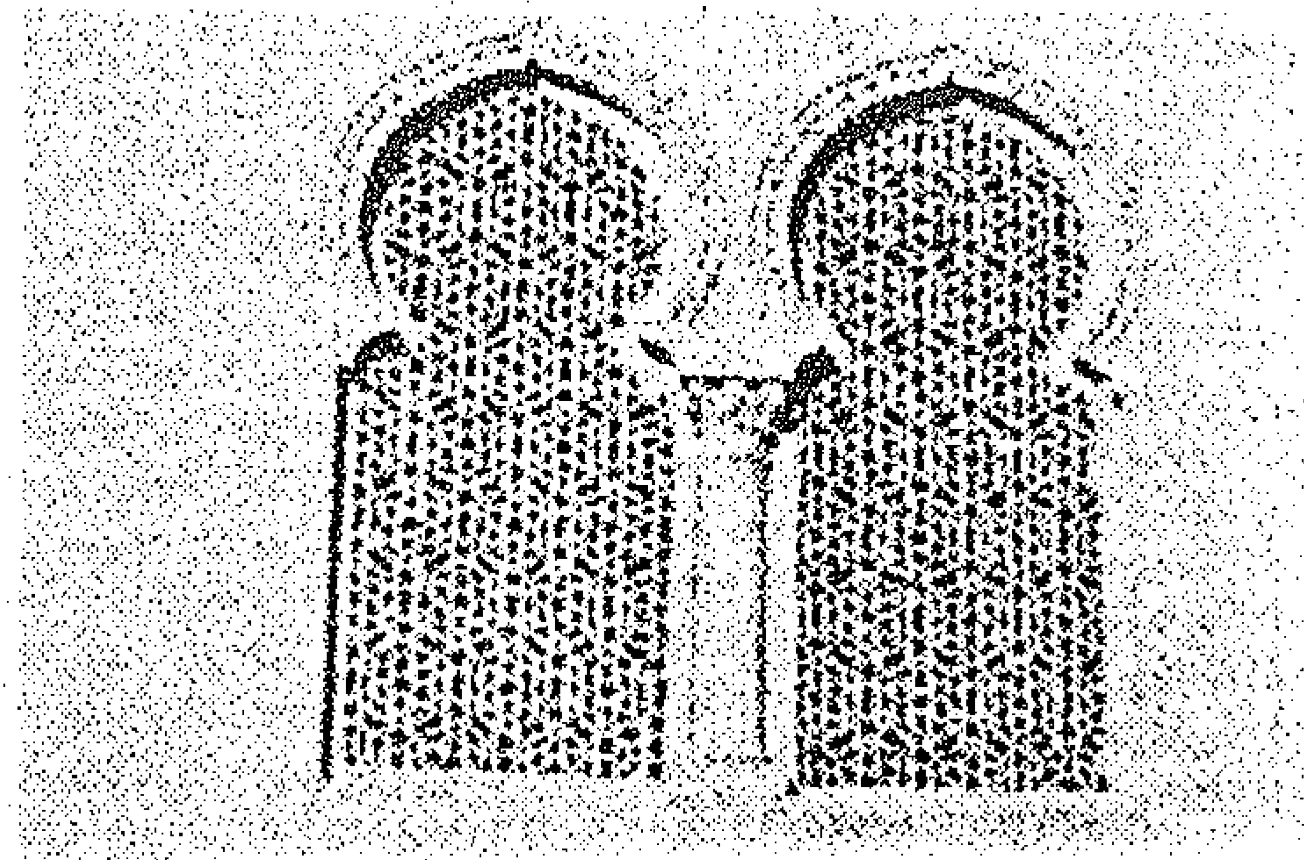
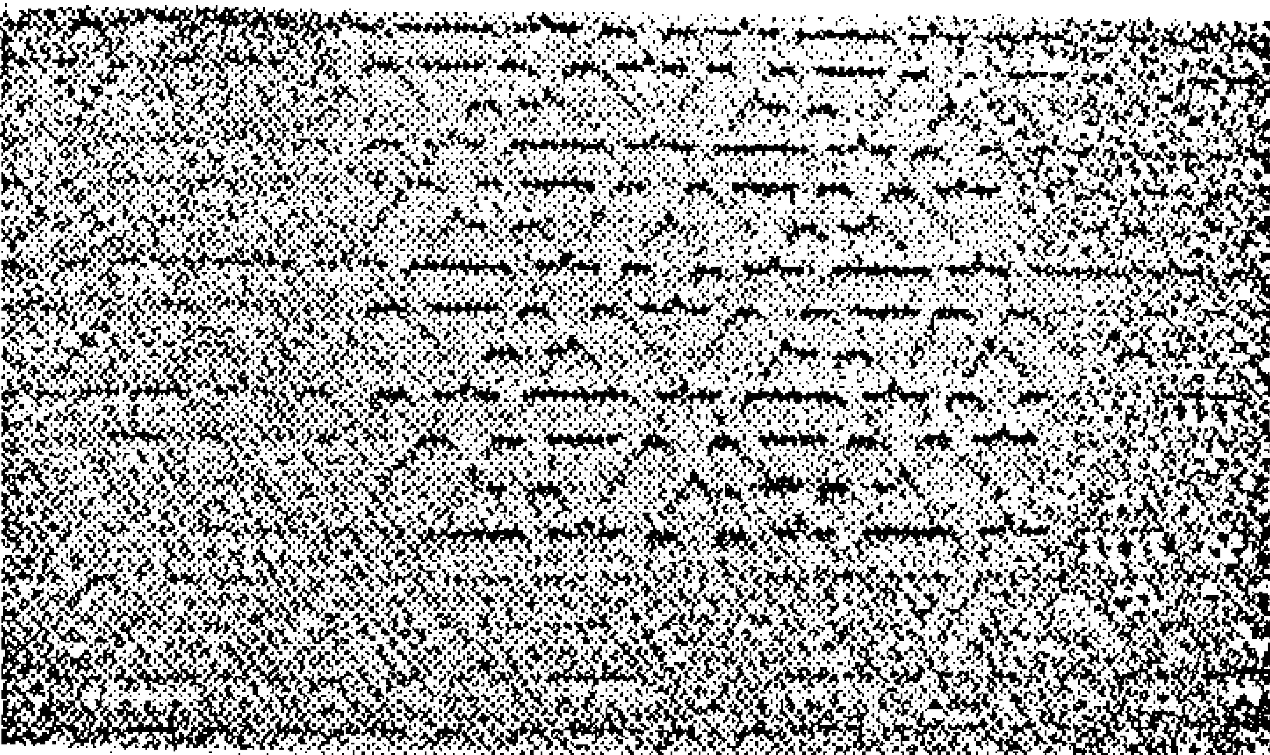
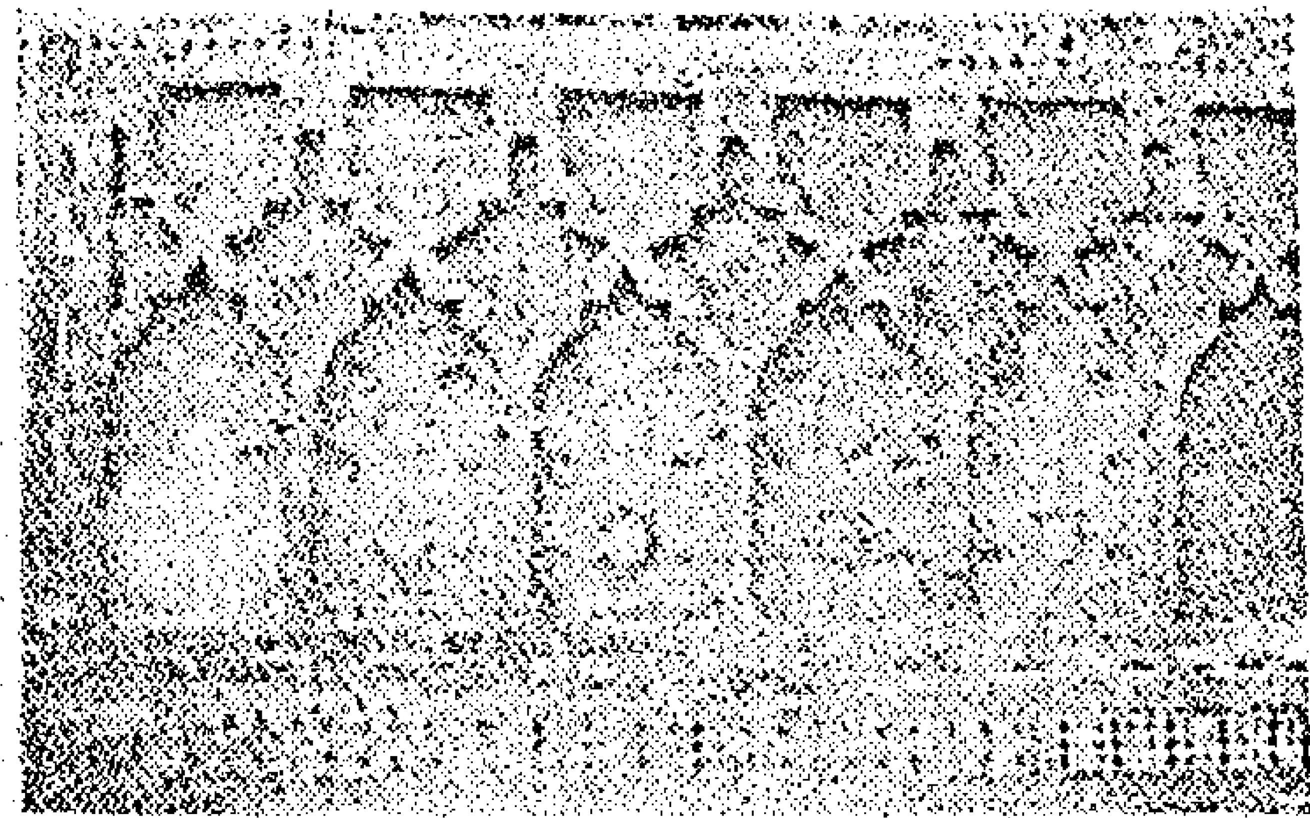
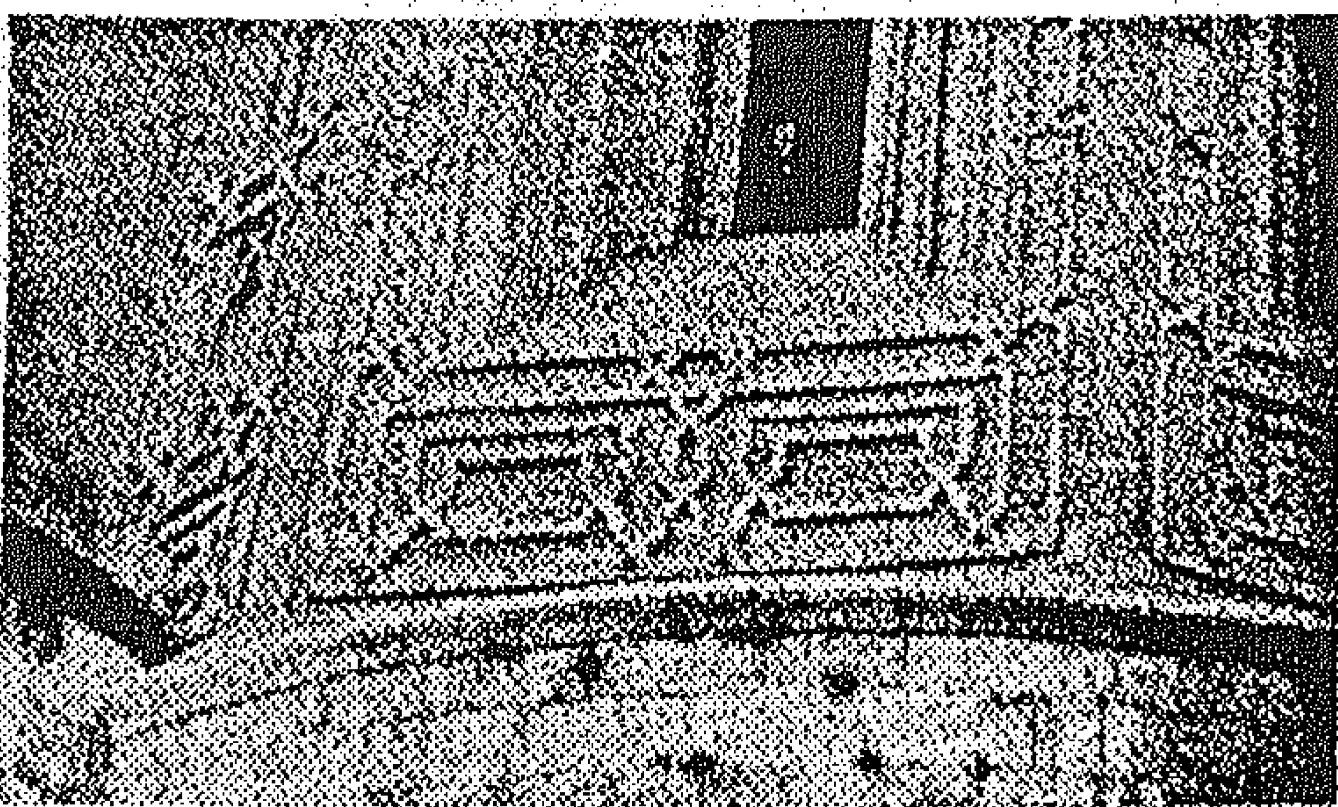
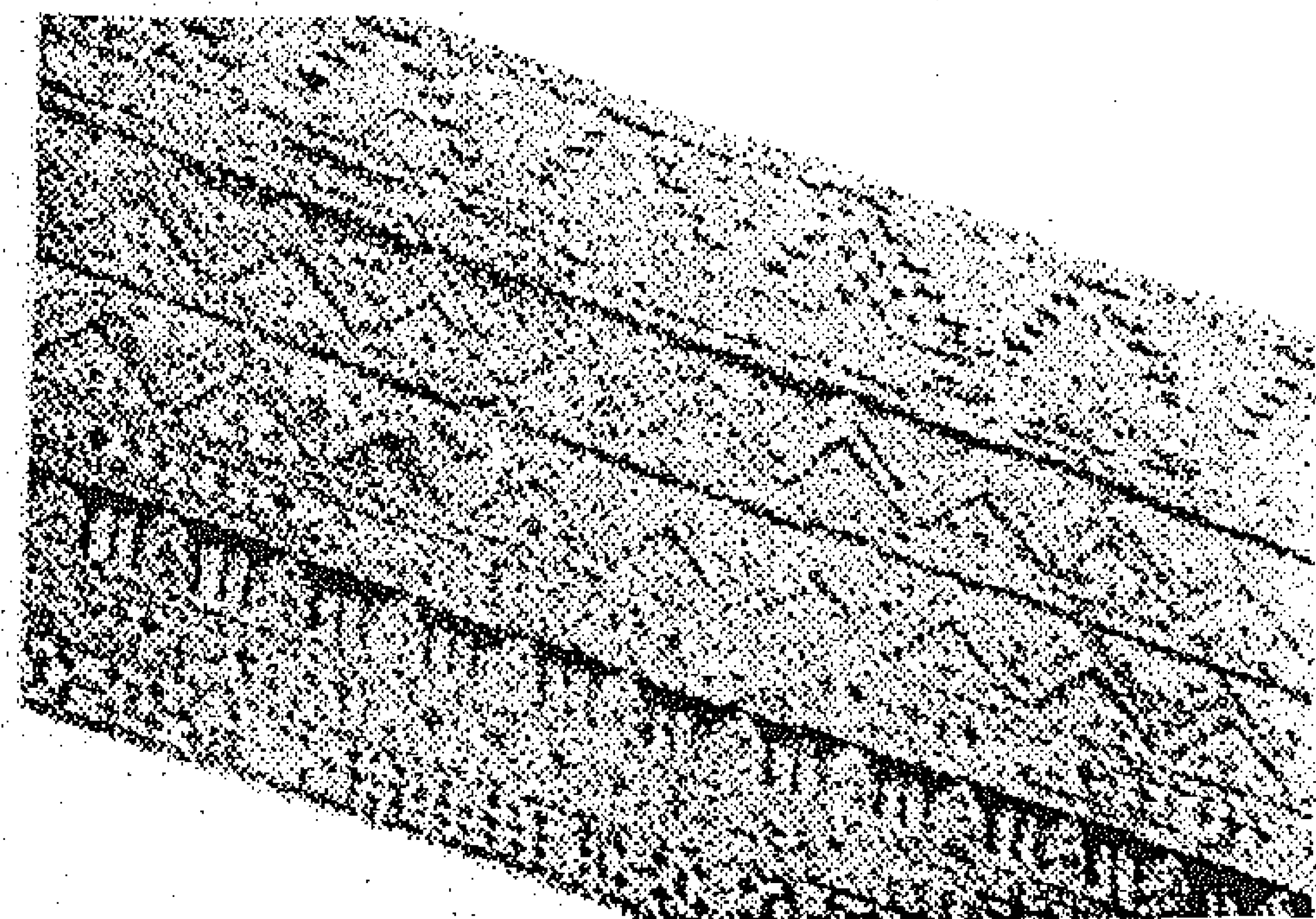


لوحة 240: بيالون دي كامبوس (بلد الوليد) بنية مثمنة وتفاصيل جوانبها في كنيسة سان خوان (تصوير المؤلف) .

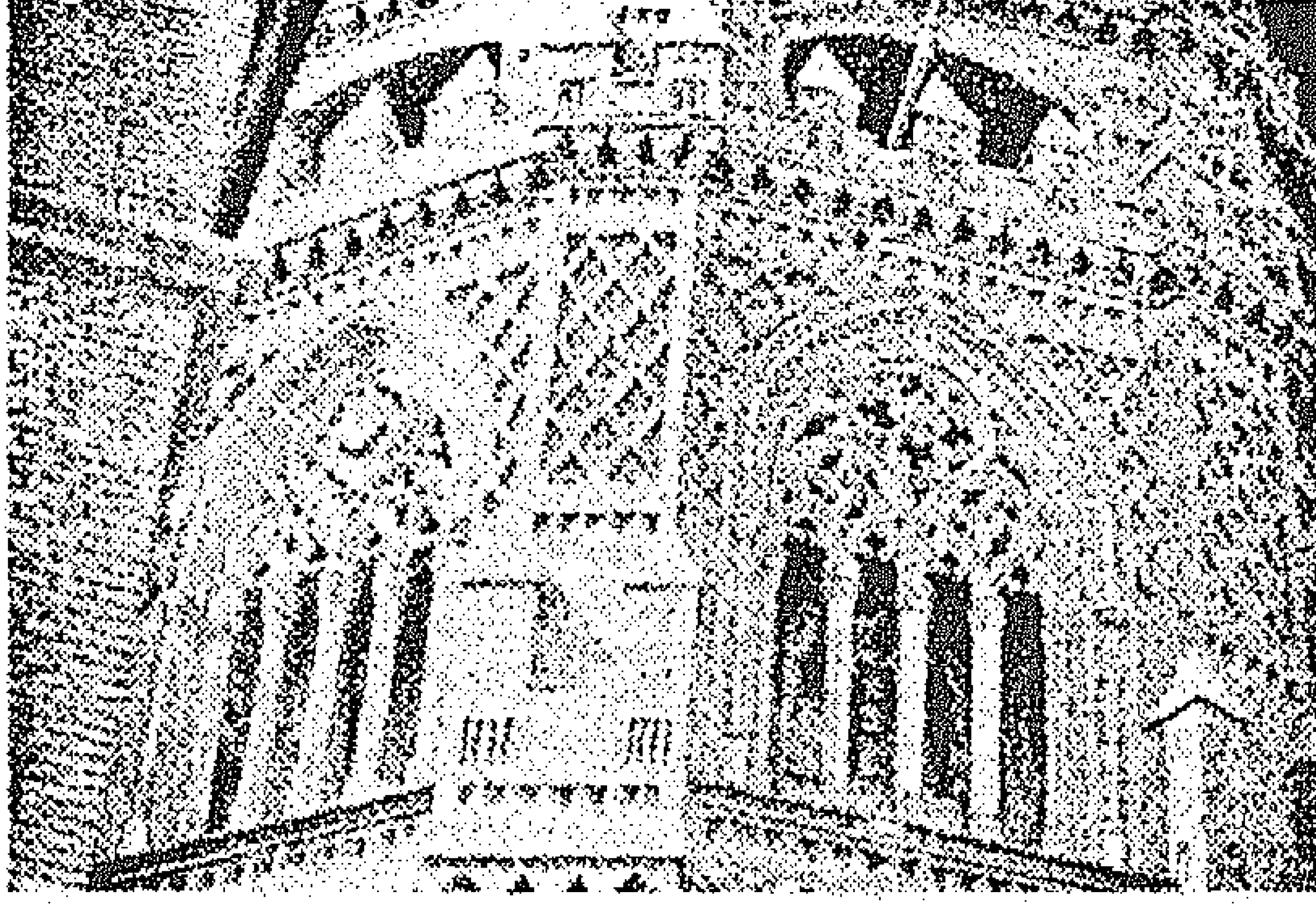


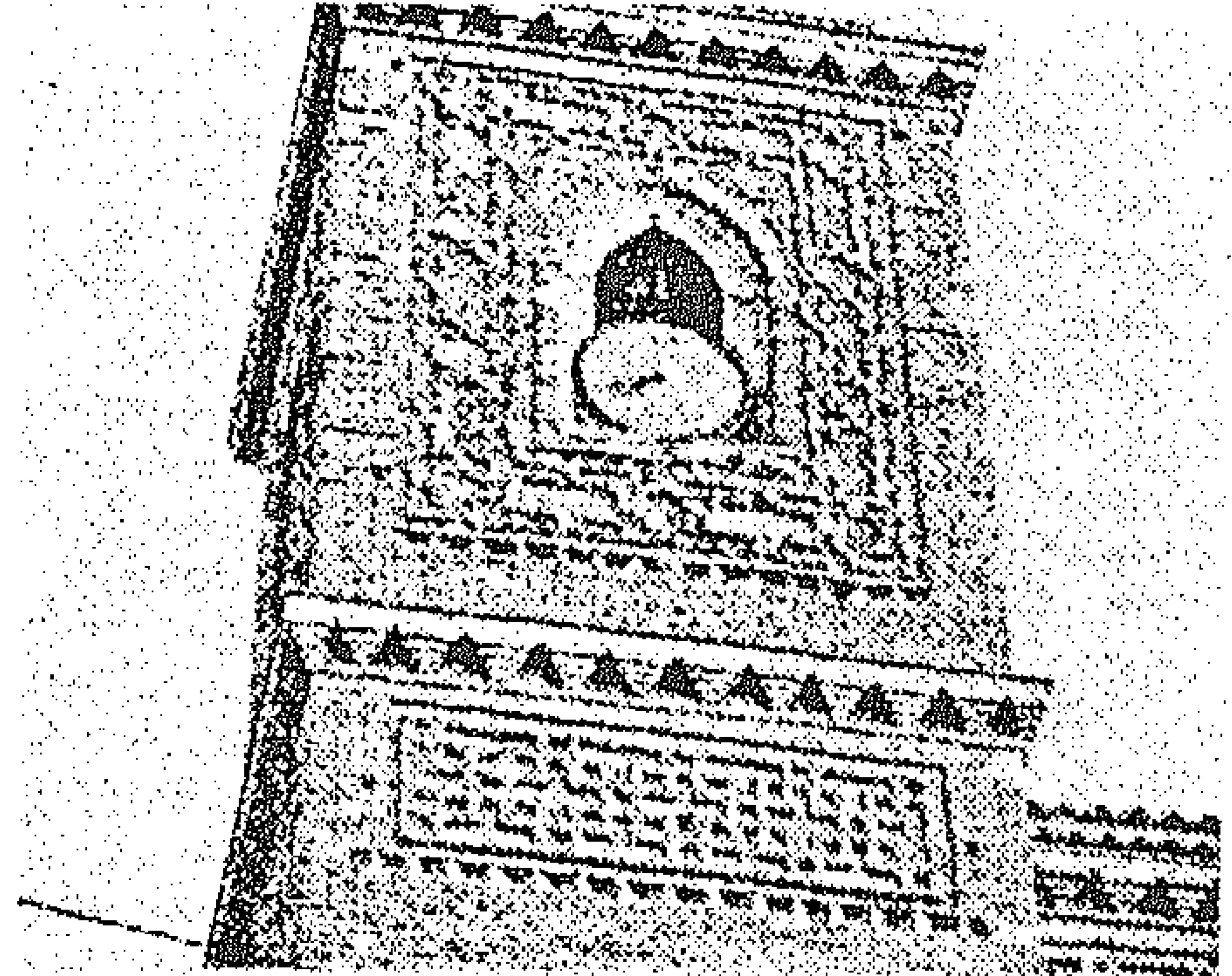


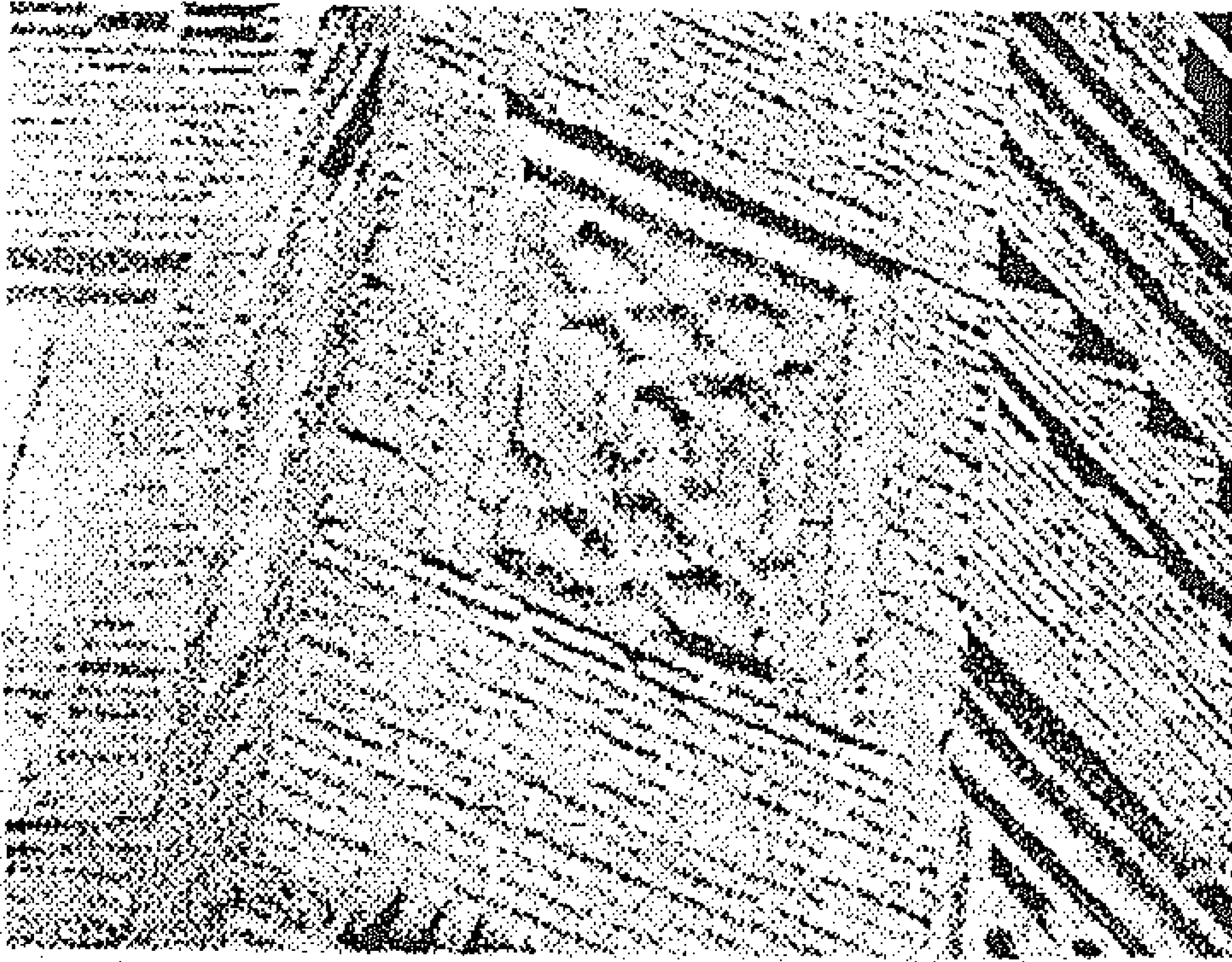
لوحة 241: a تفاصيل لقبة سان خوان دي بيالون دي كامبوس b قبة في المتحف الكاتدرائي والأبرشي في بلد الوليد - مصدره دار العبادة ما يورجا دي كامبوس (تصوير المؤلف).

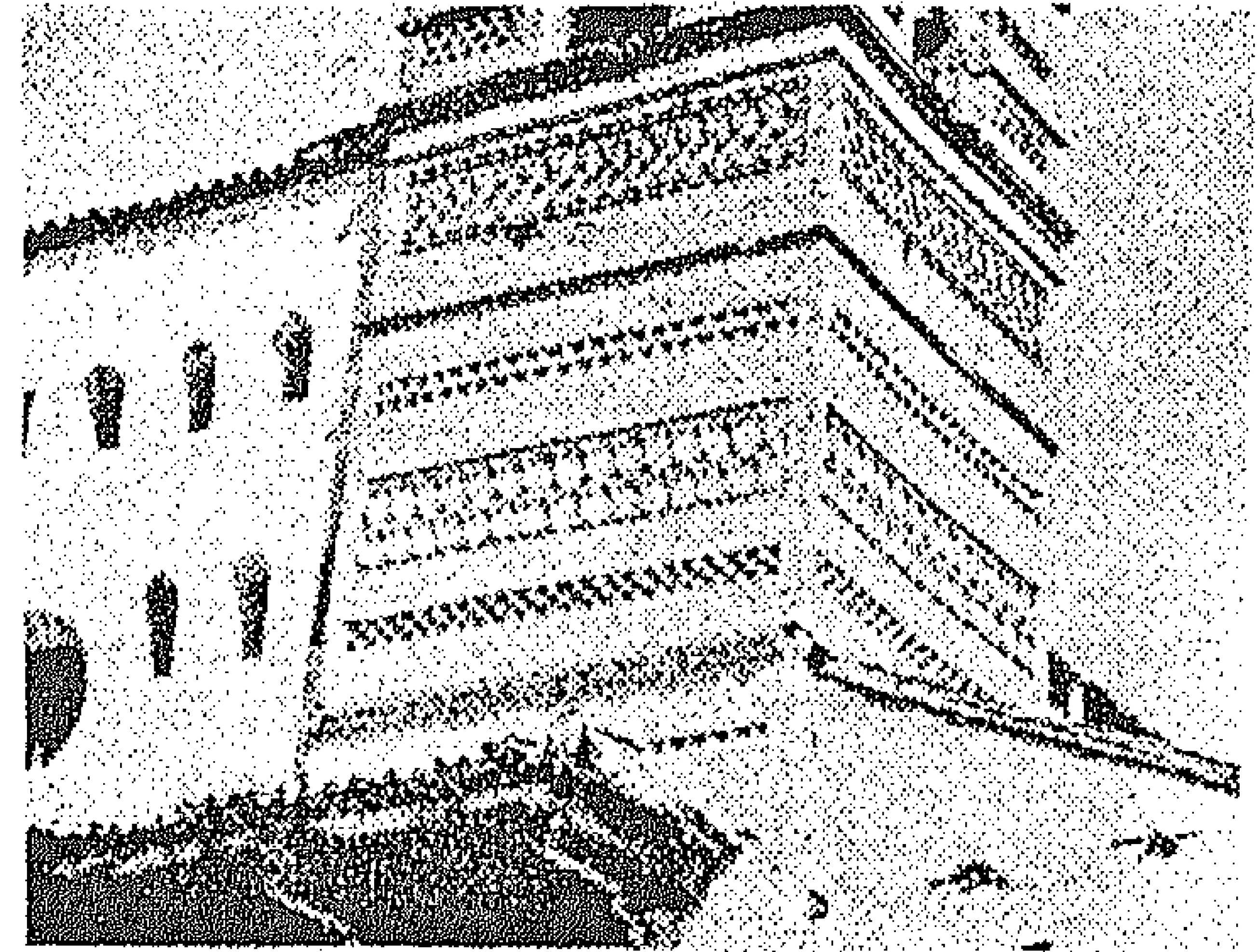









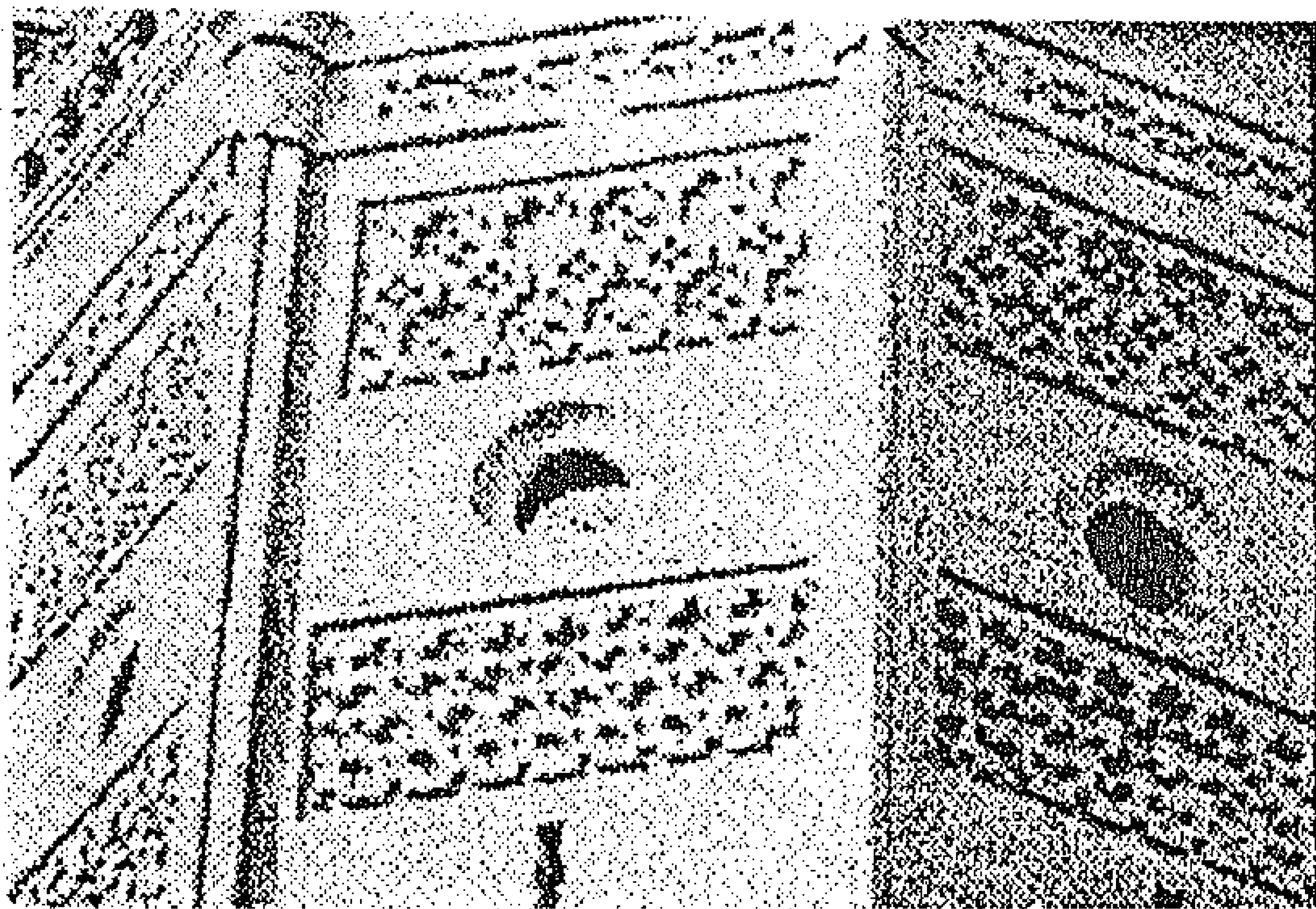
لوحة 242: زخرفة أرغنية a إفريز لعقود المدخل (القصر - الحصن) الجعفرية b الواجهة المدجنة في صحن مدخل الجعفرية. c زخرفة جصية في نفس الصحن. d مشربيات مدجنة في نفس الصحن، h,g,f,e زخارف من السيراميك والآجر خارج مصلى سان ميجل لاسيو في سرقسطة (تصوير المؤلف).

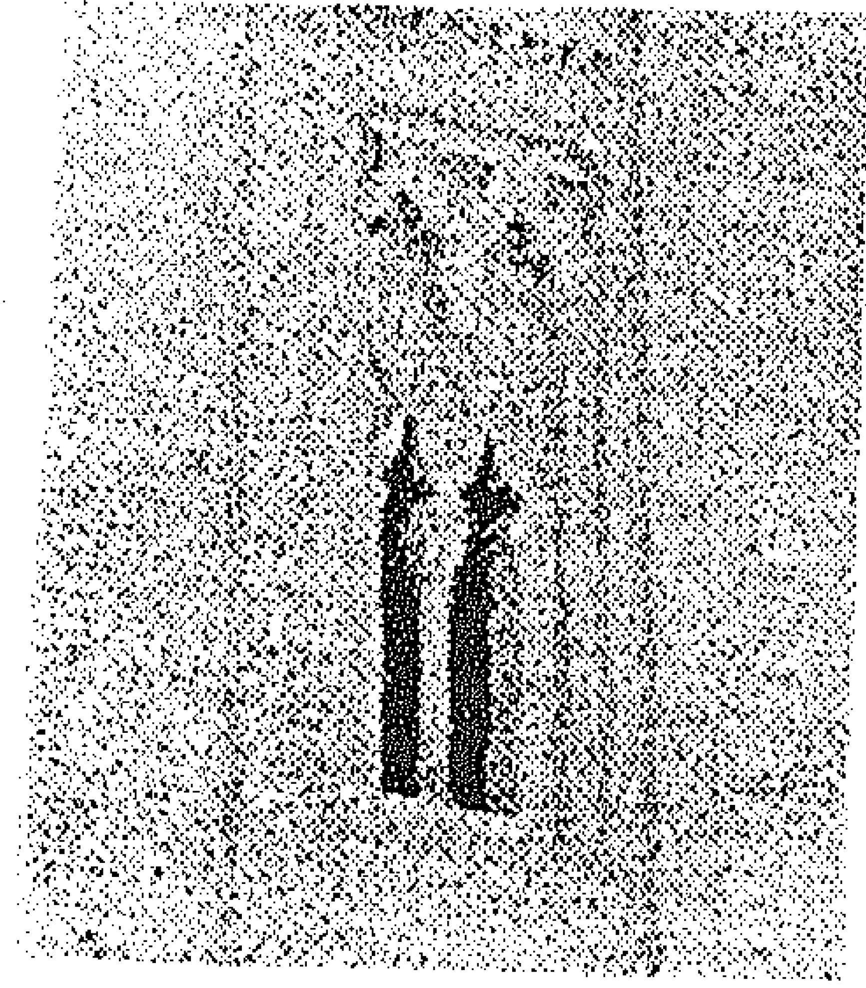




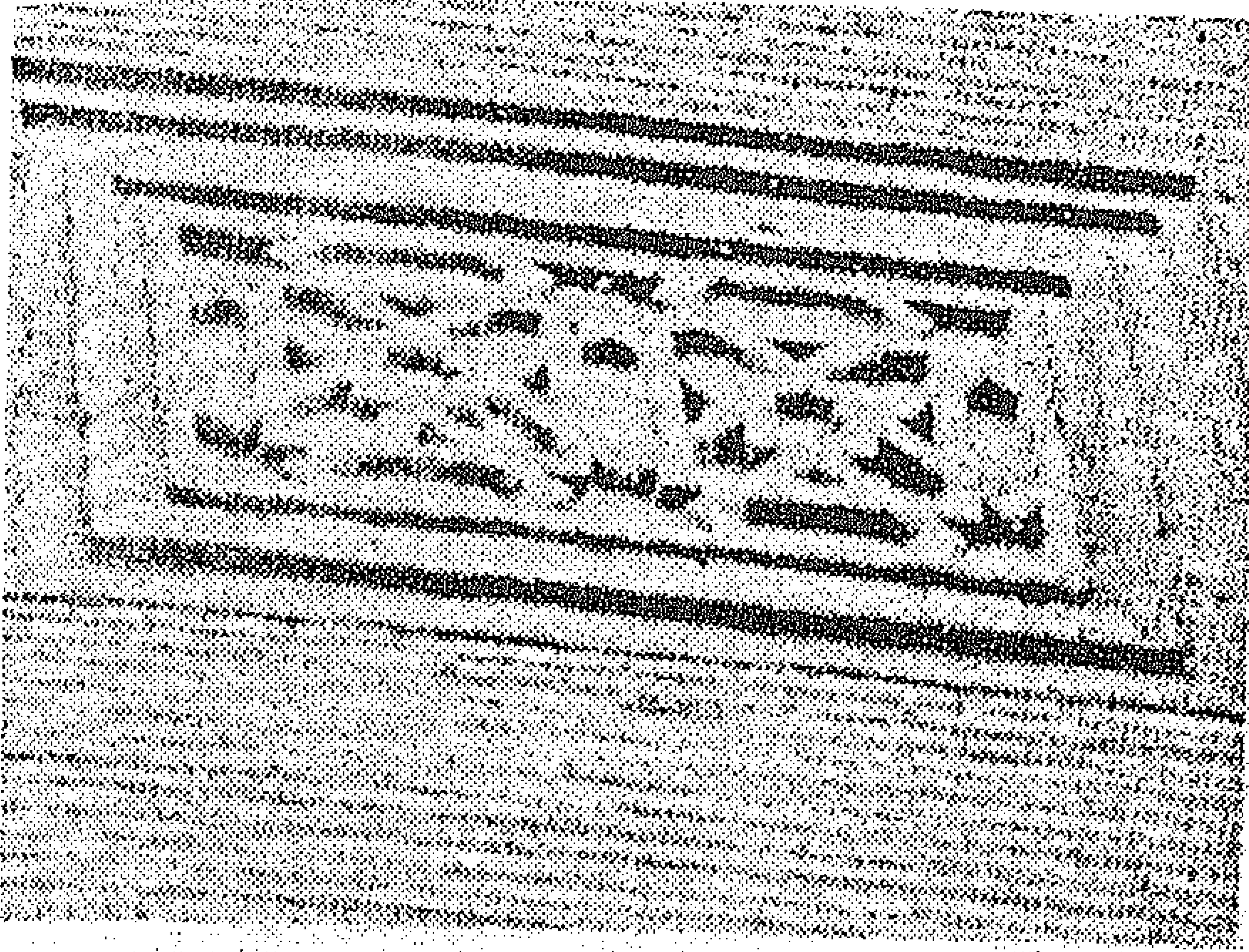
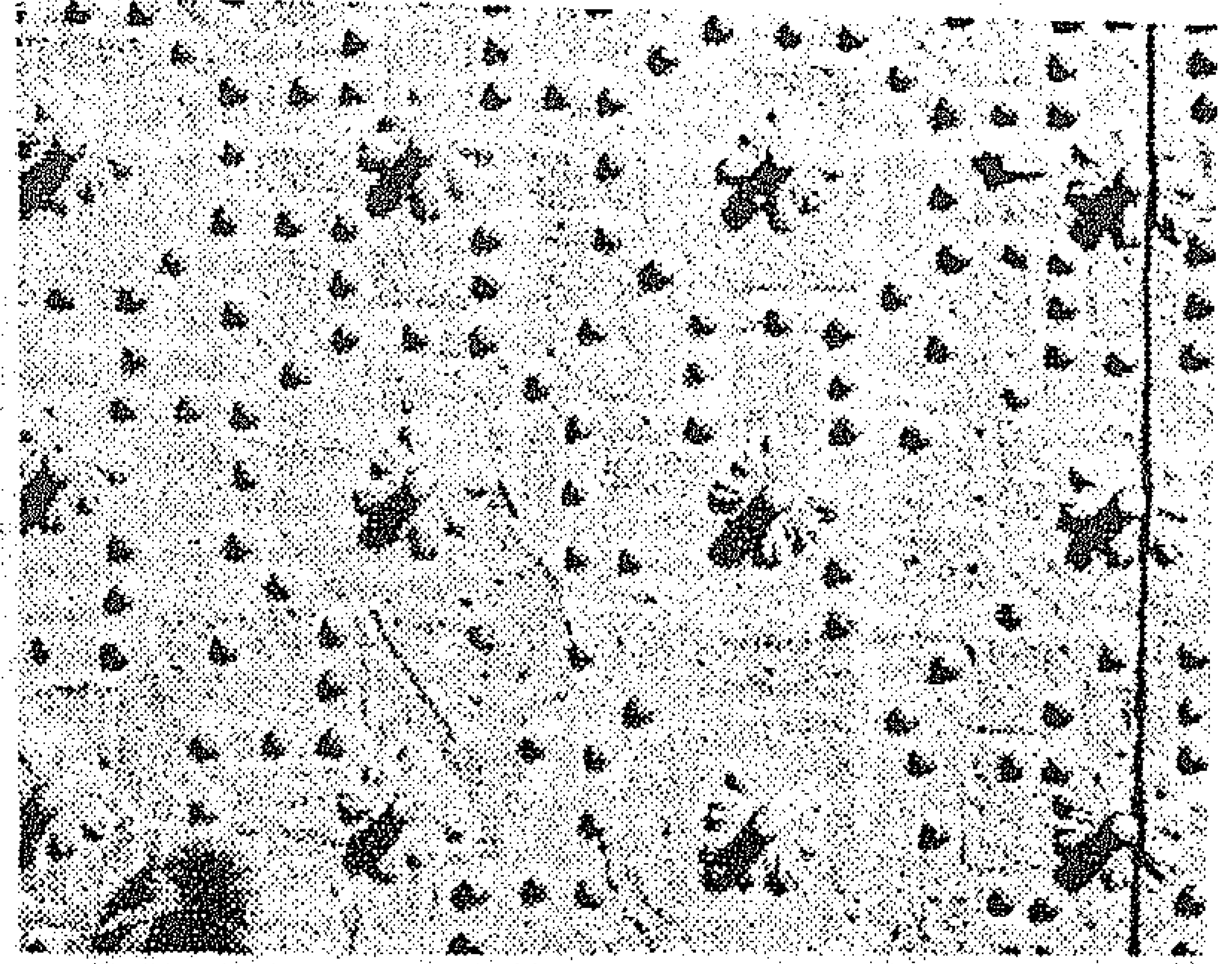
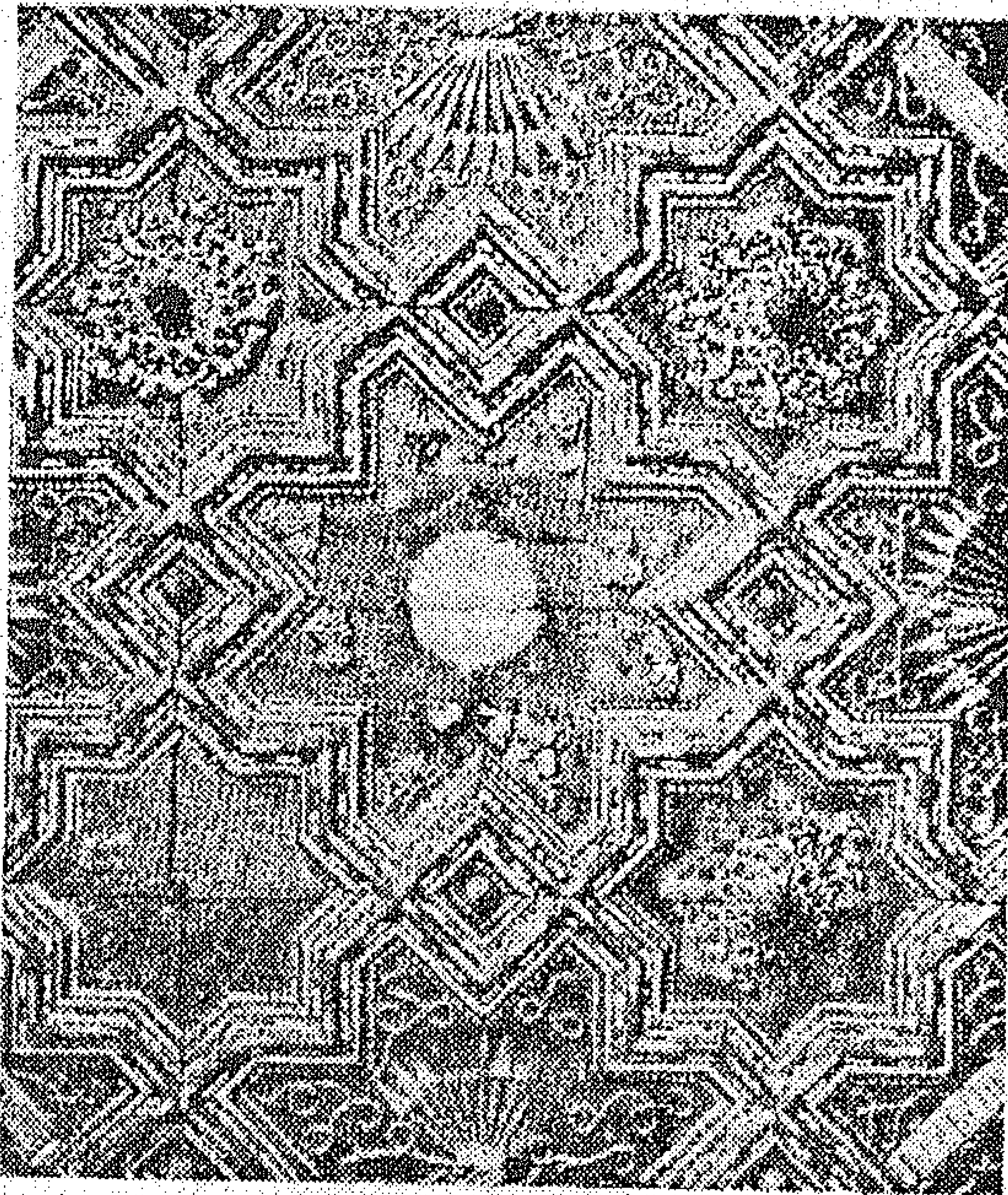
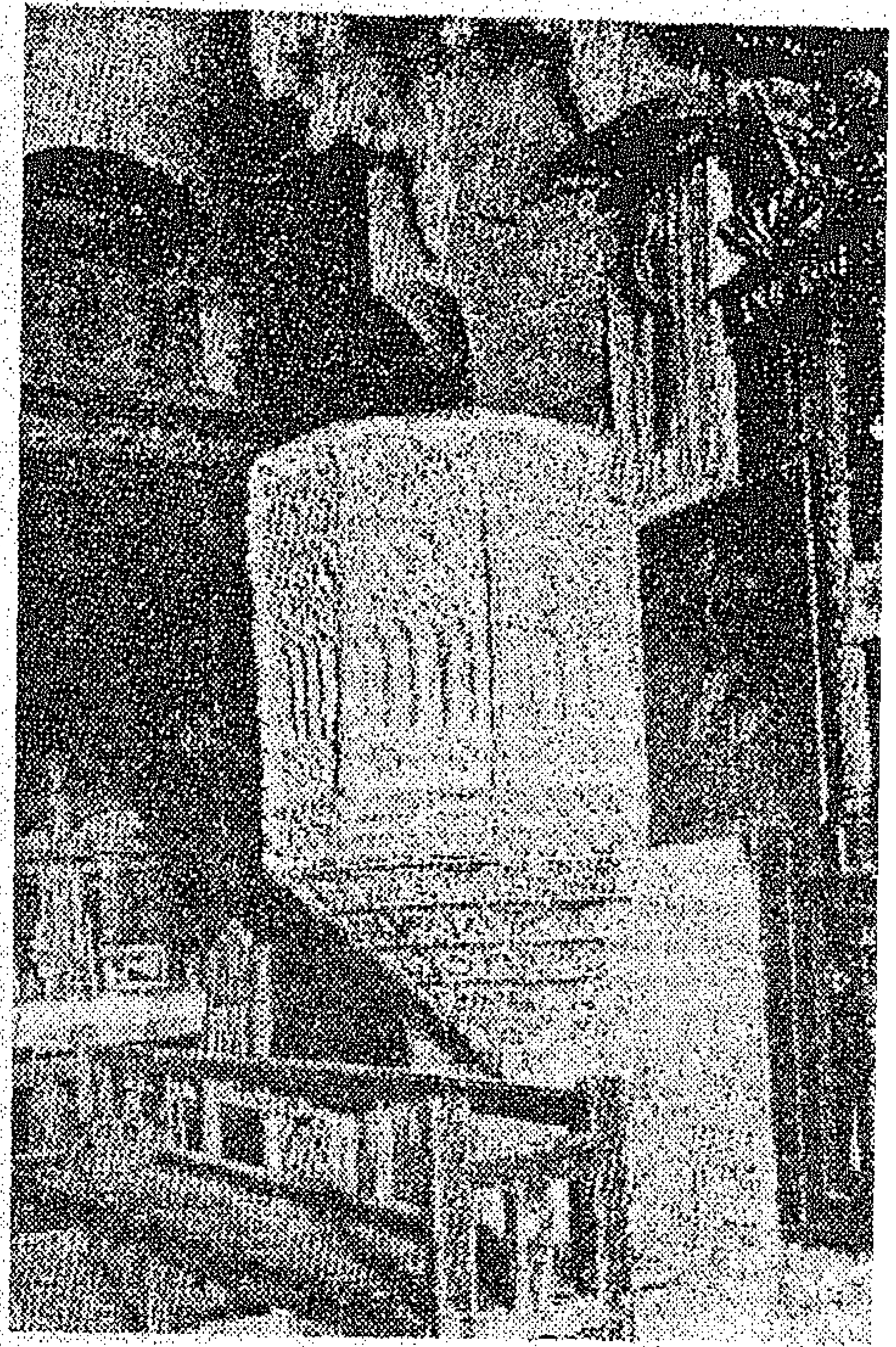




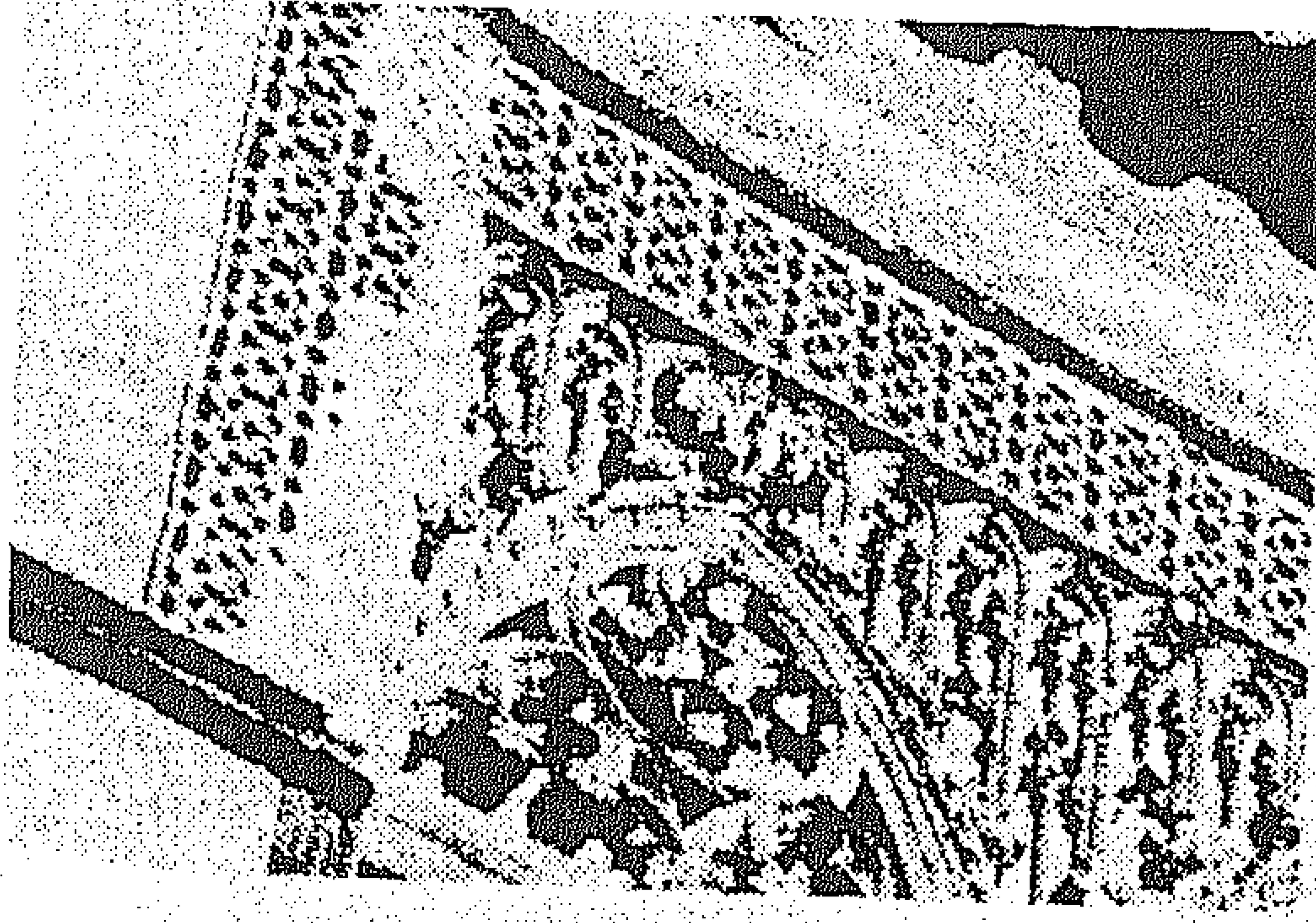
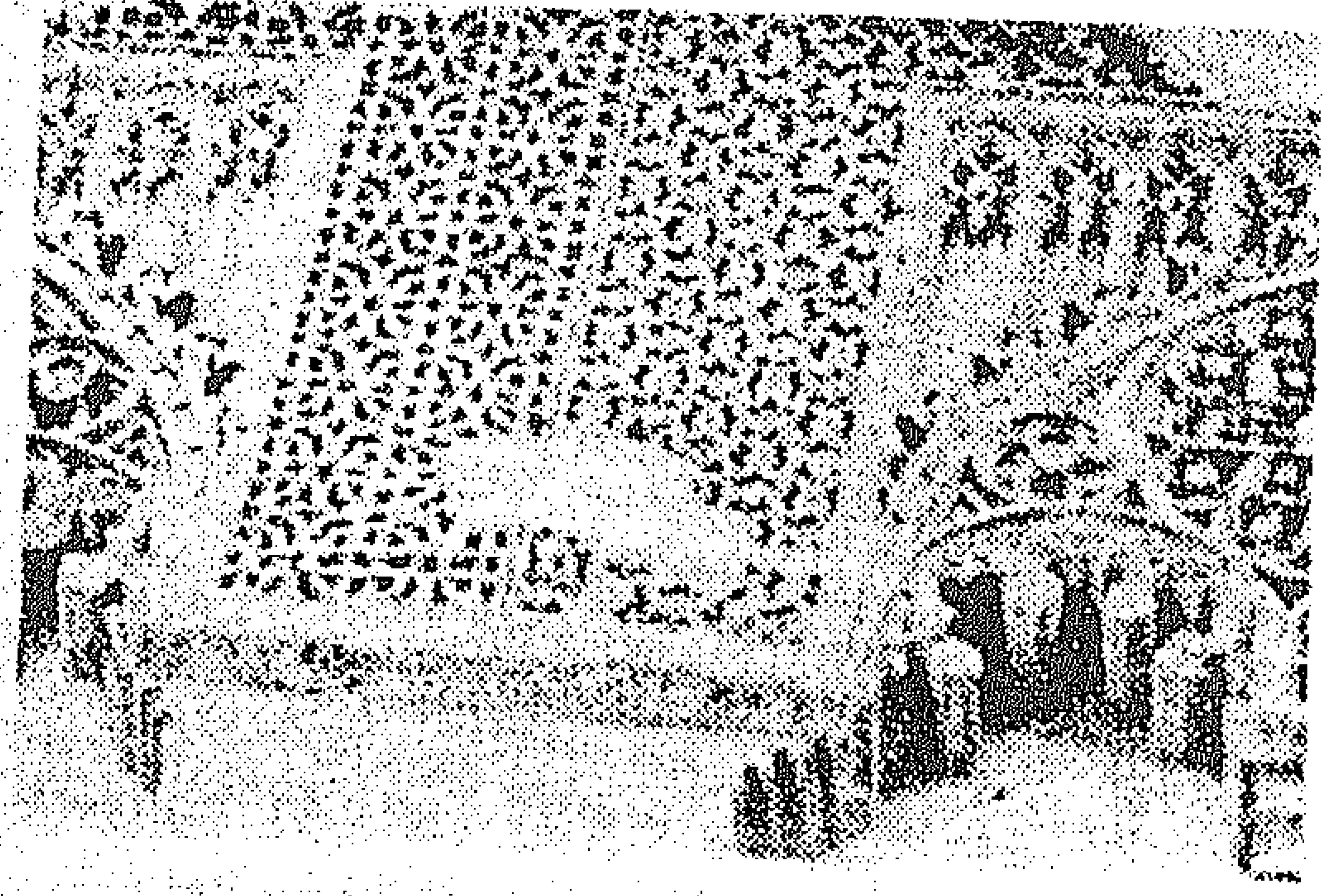
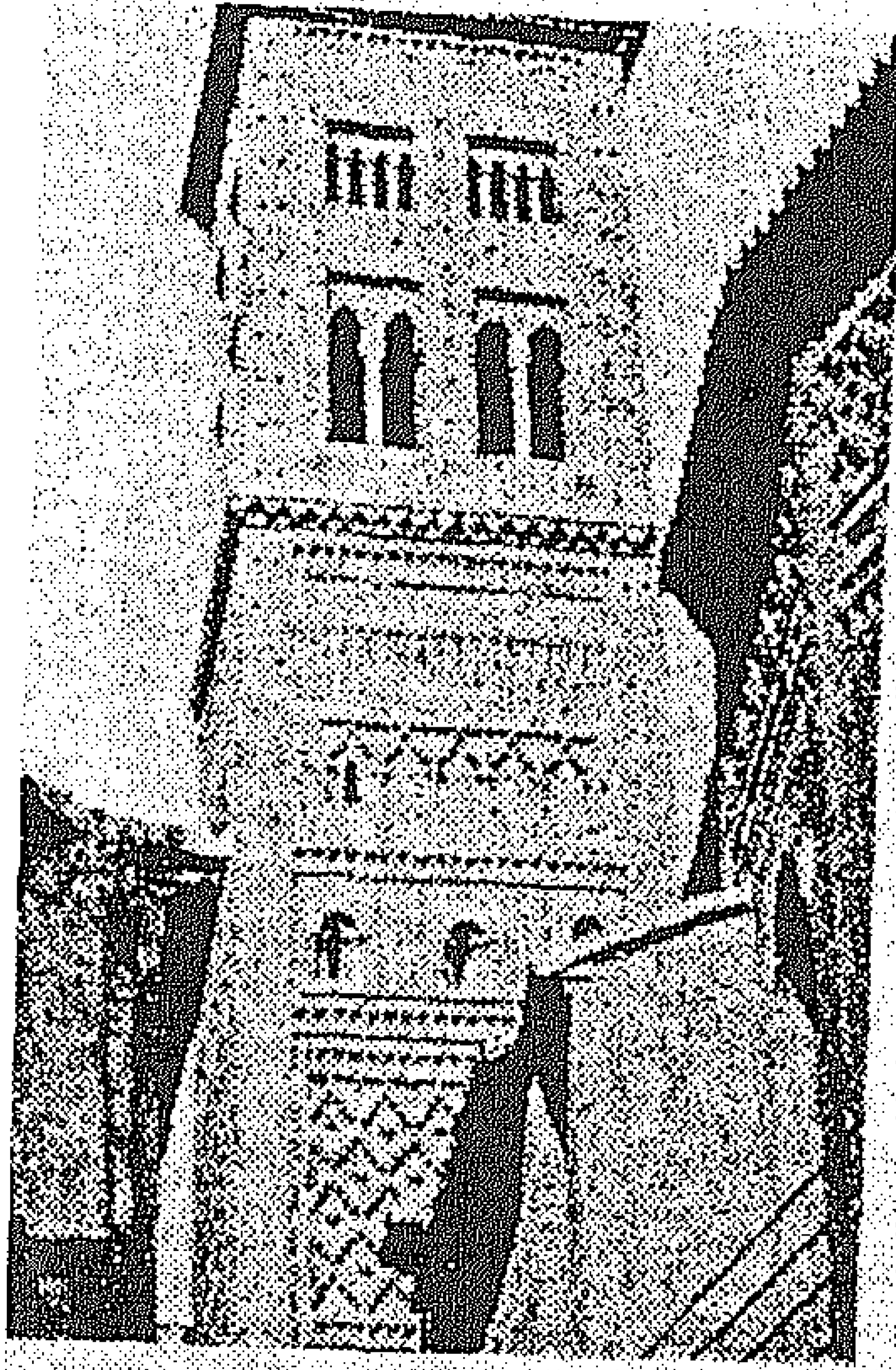
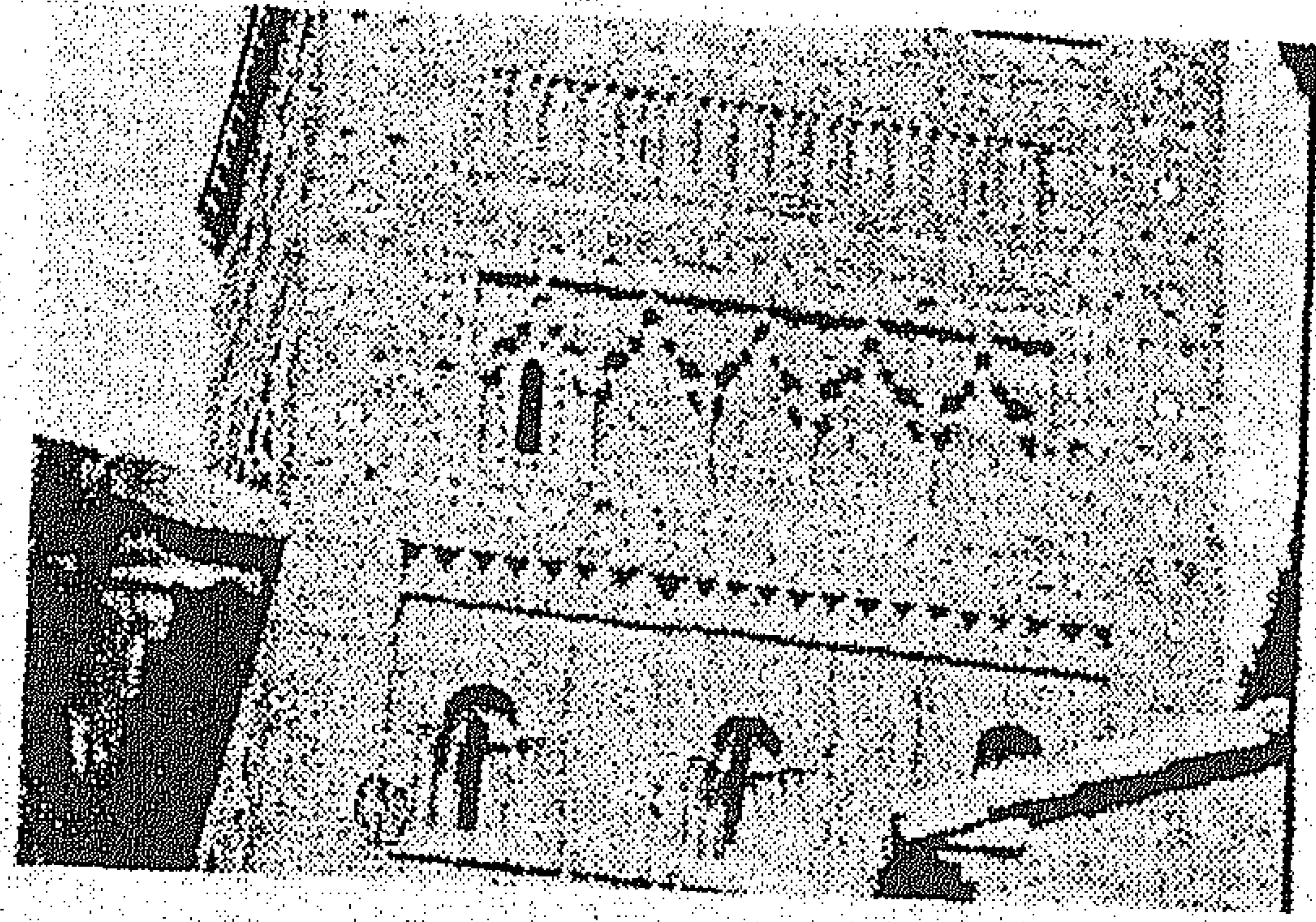
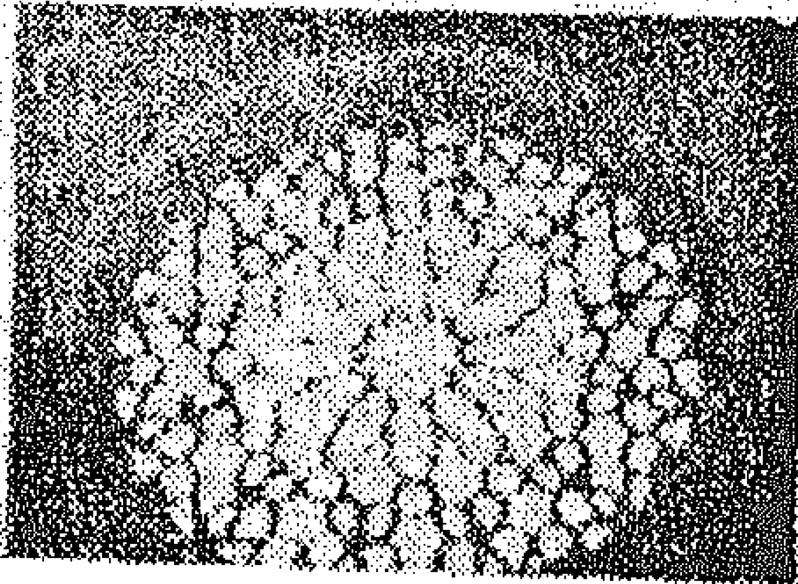
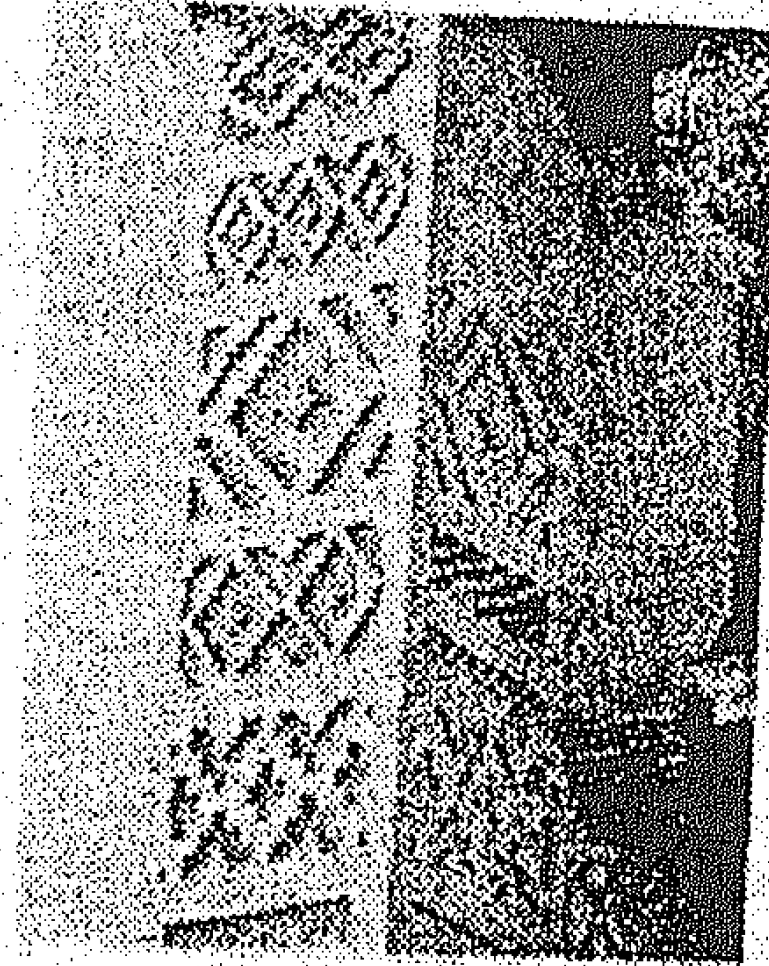
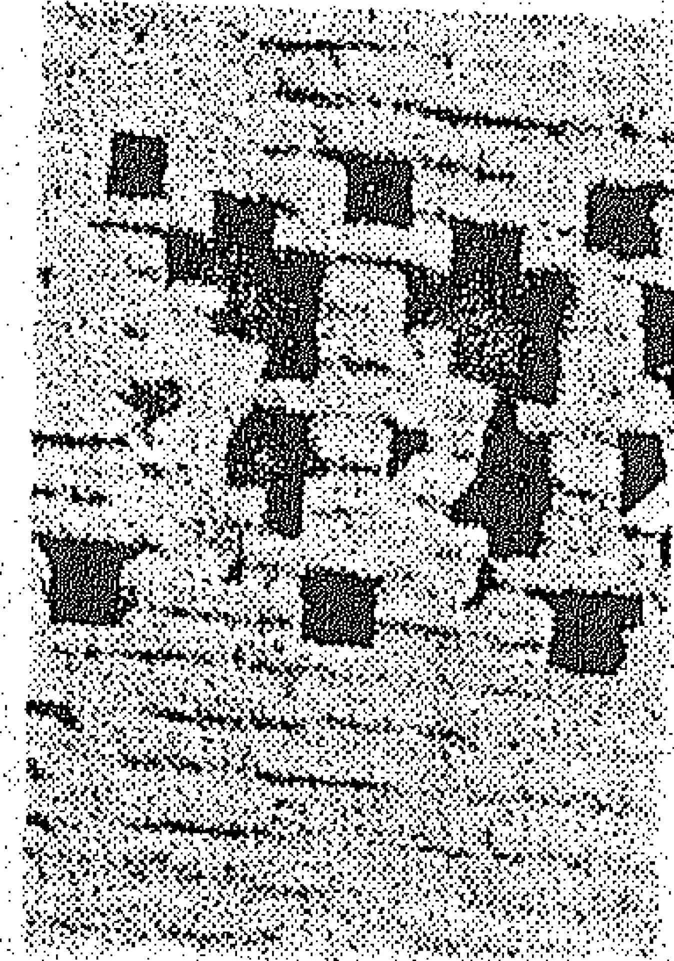




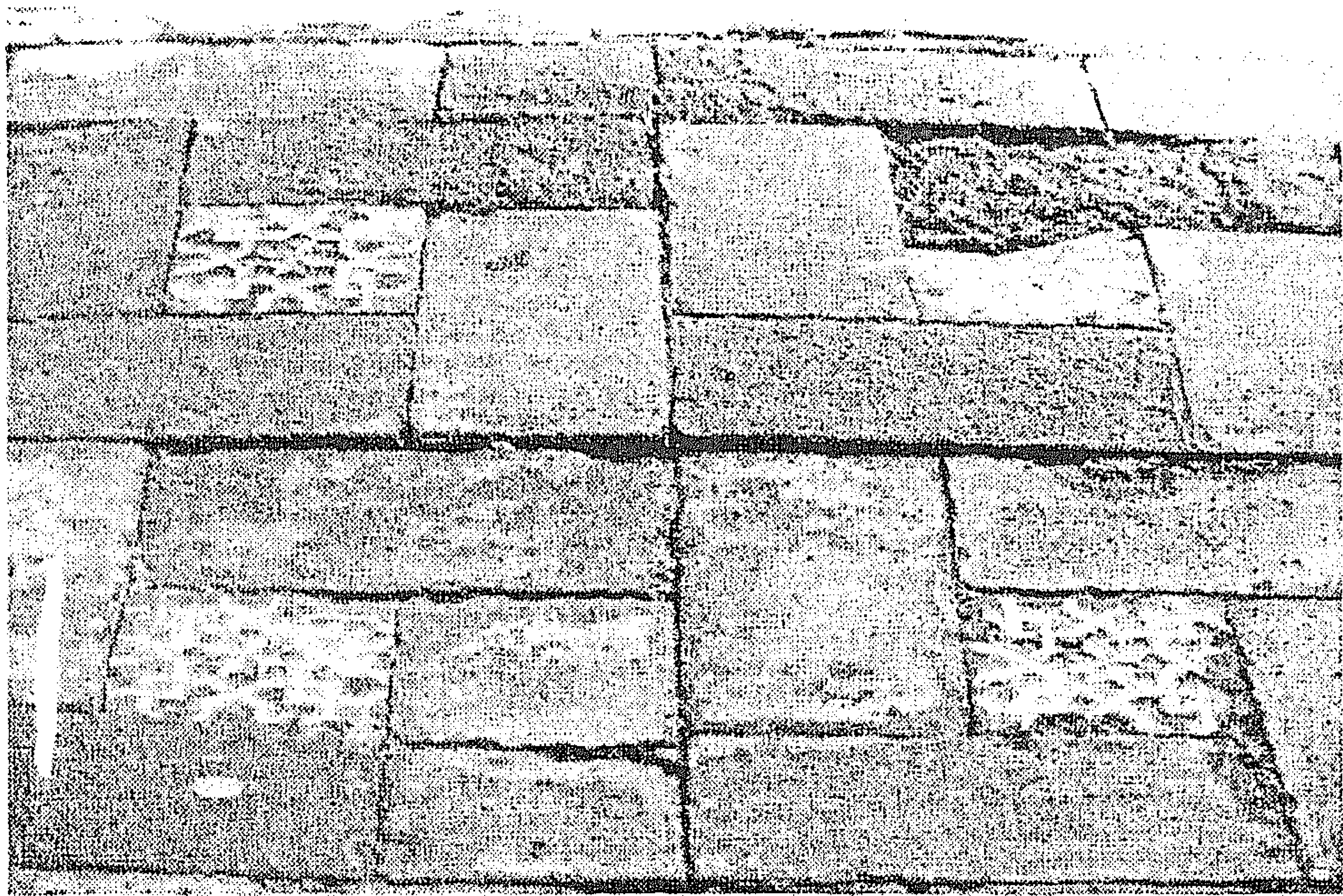
لوحة 243: الزخرفة الأرغنية a قبو المذبح في لاسيو – سرقسطة . b برج تورالبادي ريبوتا . c برج لاكوليخياتا دي سانتا ماريا تجعله أيوب d برج سانتا ماريا مالويندا . e برج سان اندرس قلعة أيوب f نافذة برج سانتو دمنجو . داروكا (تصوير المؤلف) .

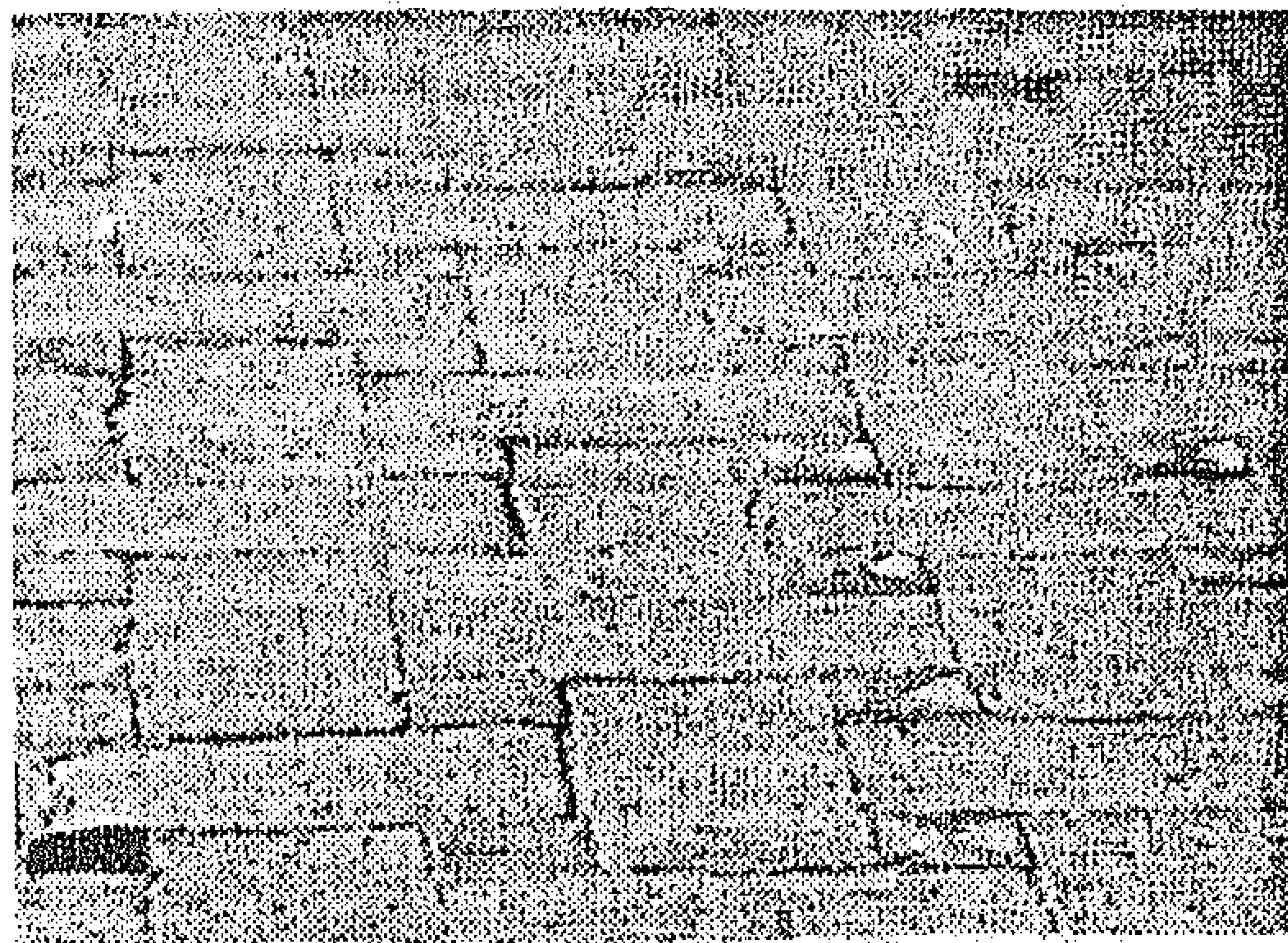





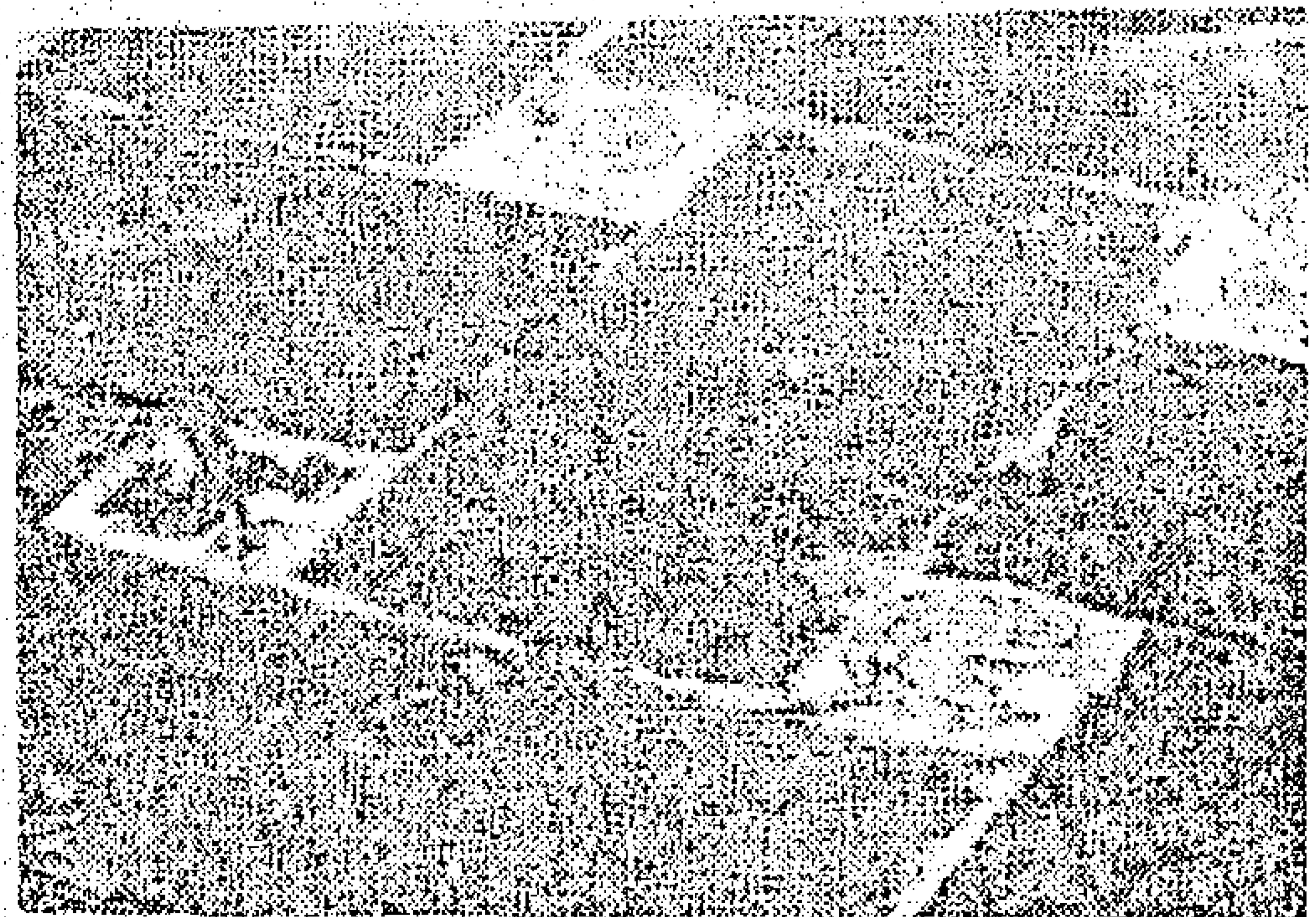
لوحة 244: الزخرفة الأرغنية : a برج سانتا ماريا ، قلعة أيوب . b بوابة سان ميجل دي داروكا . c سقف مسطح في القصر المسيحي « الجعفرية منبر سانتا خوستا أي روفينا . مالويندا (تصوير المؤلف) .

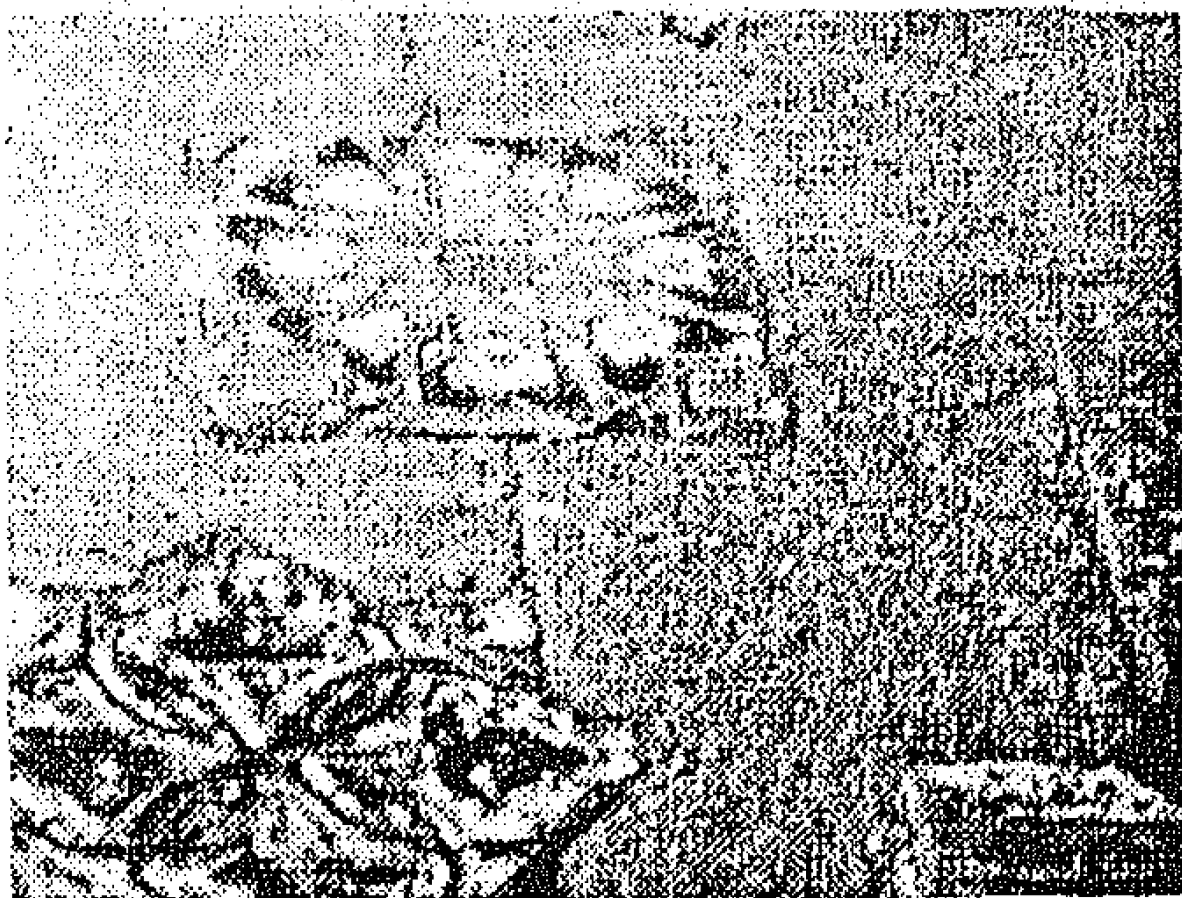








لوحة 245: الزخرفة الأرغنية b ,a زخرفة جصية في كاسادي لونا - داروكا d,c برج ماجرالينا - سرقسطة e منور وتشبيكة من 12 ريبوتا دي كيلوكا . f واجهة كوليخياتاوي سانتا ماريا - قلعة أيوب . g زخرفة برج سان أندرس - قلعة أيوب (تصوير المؤلف) .

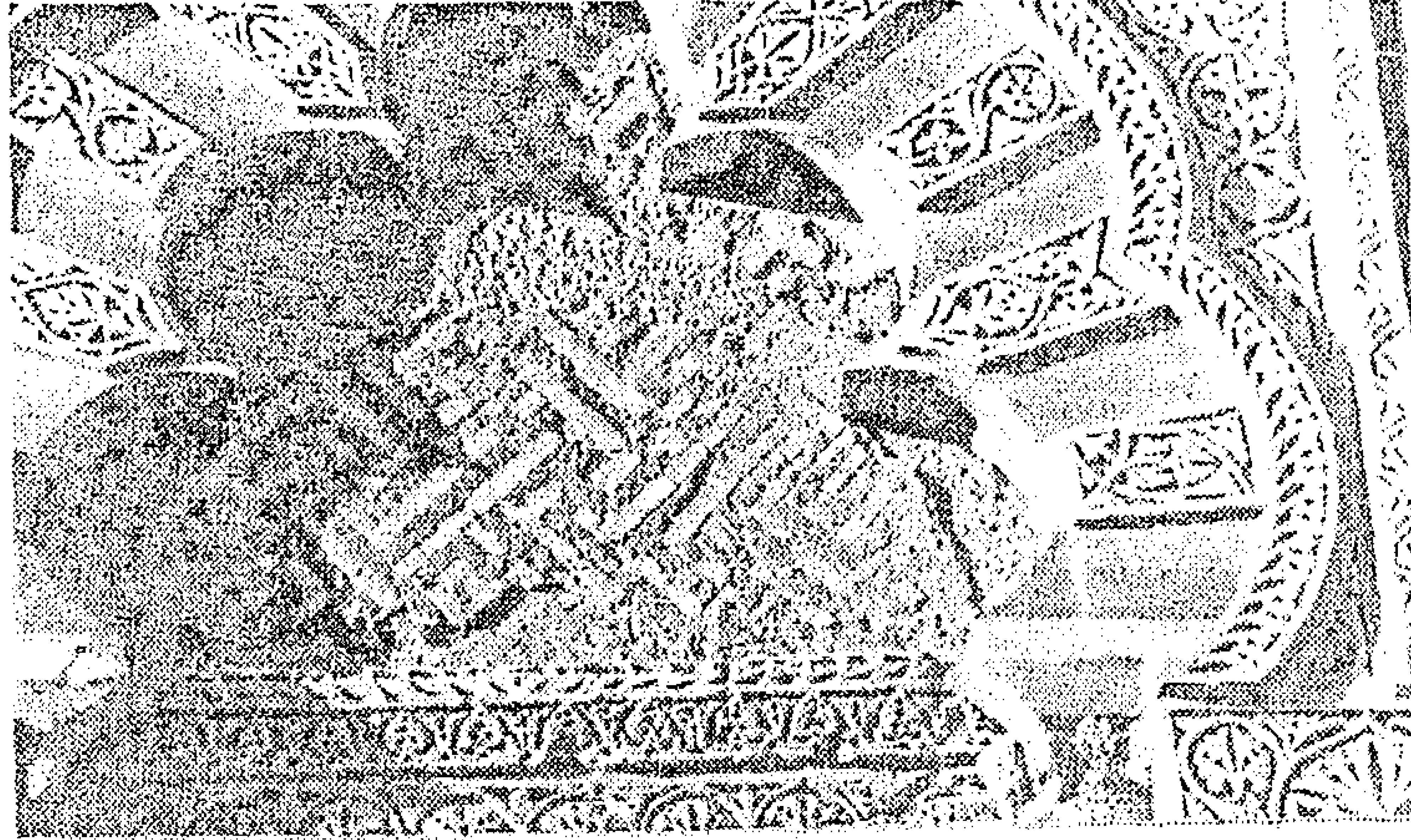
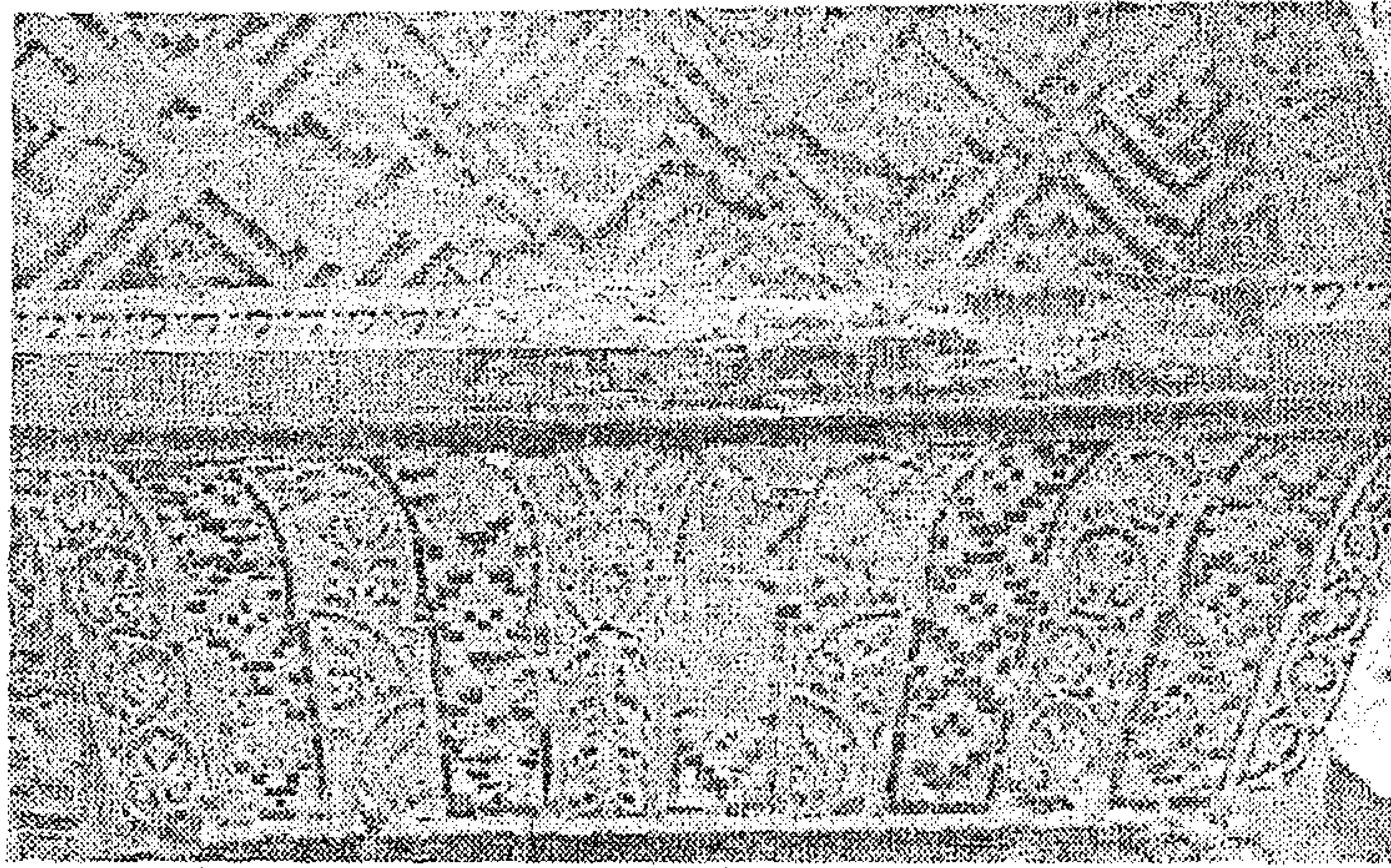
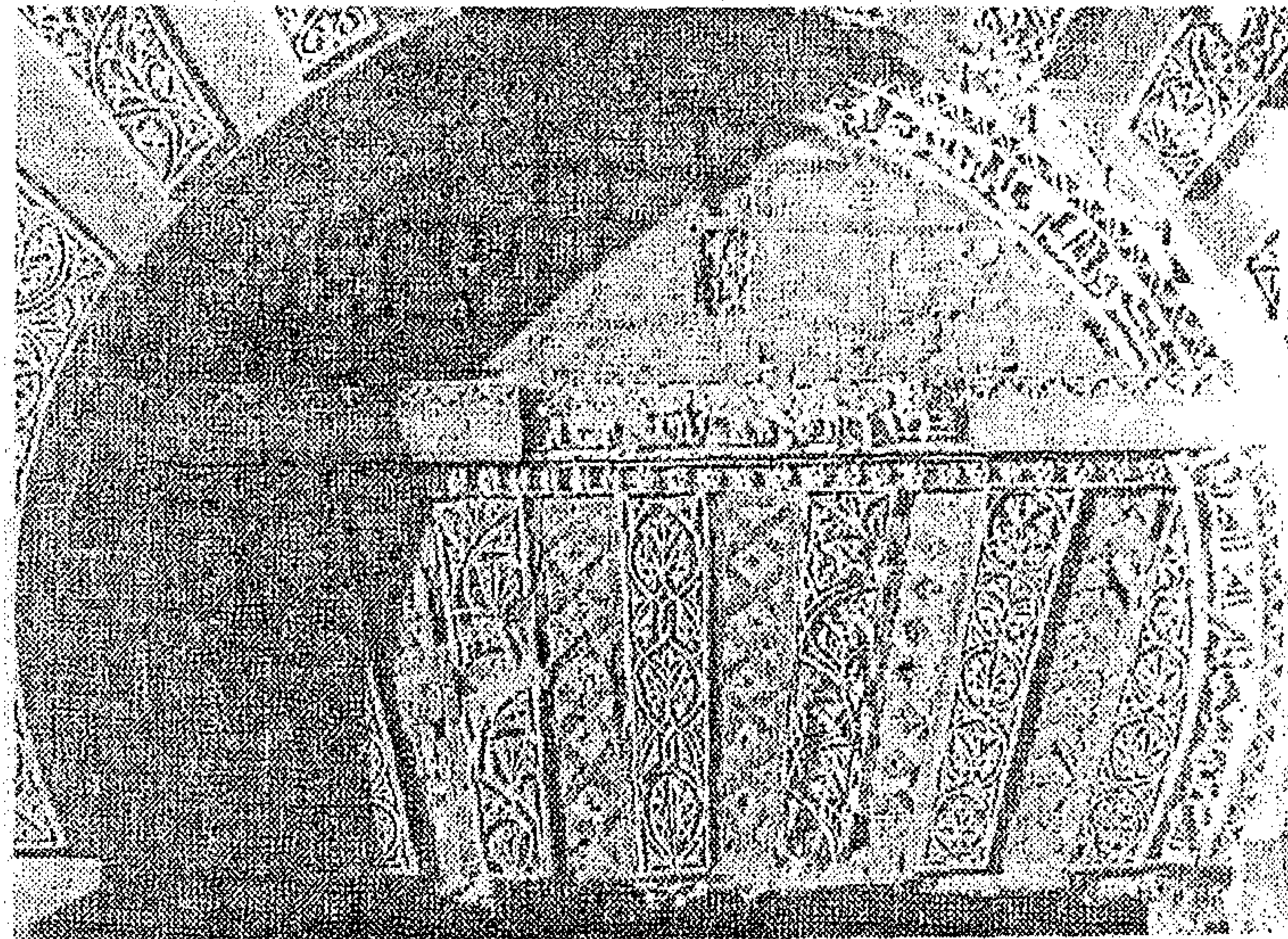


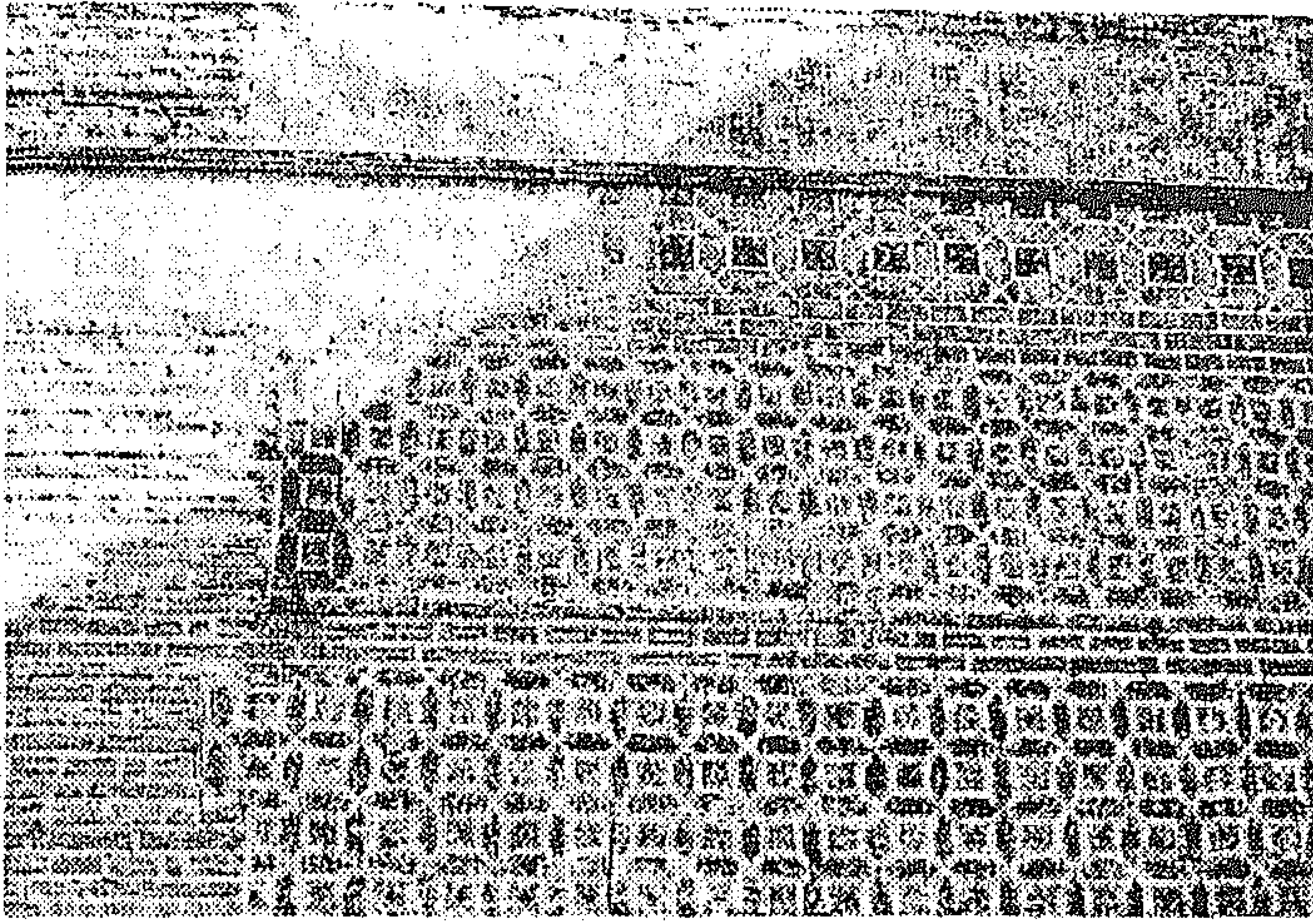


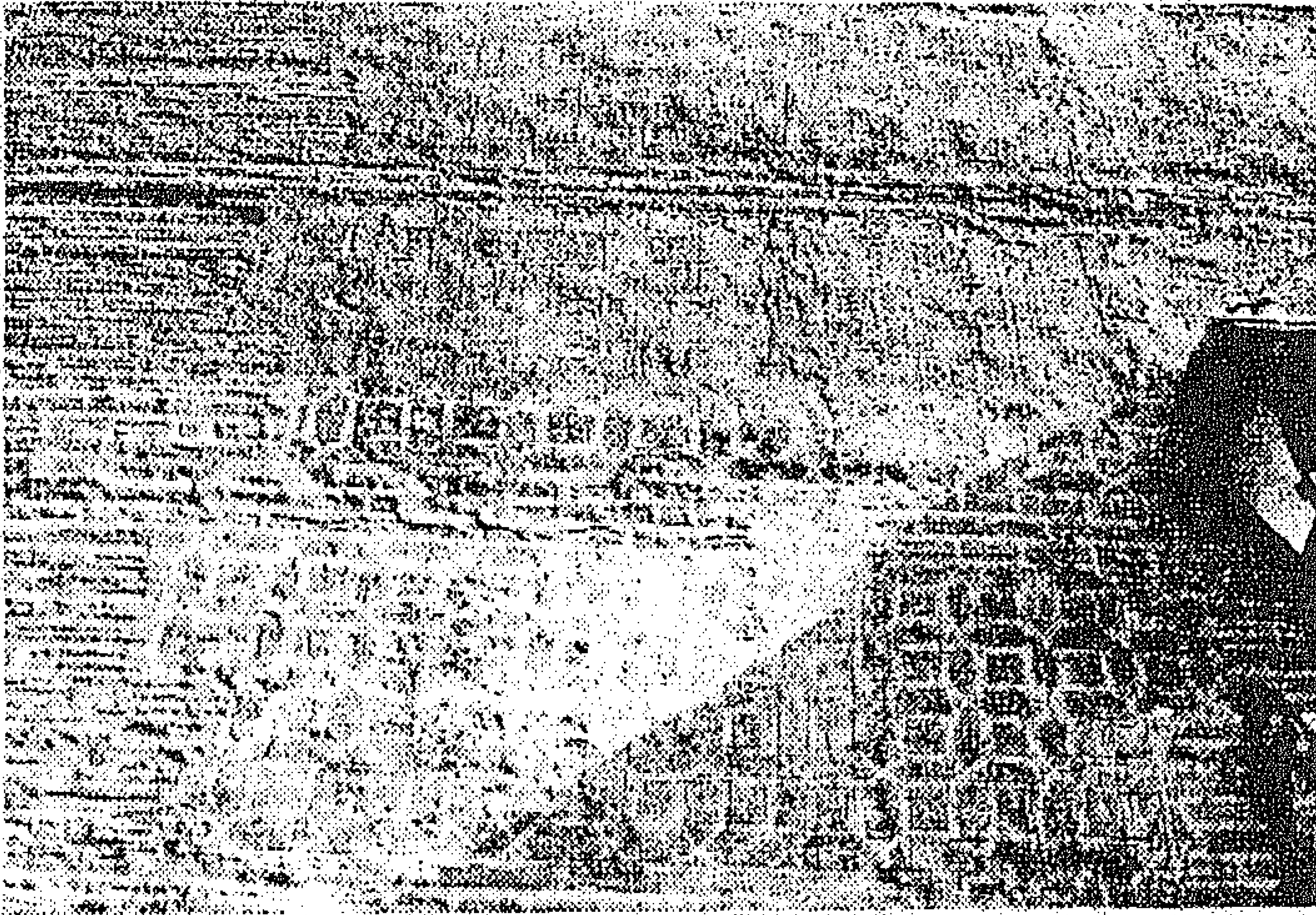


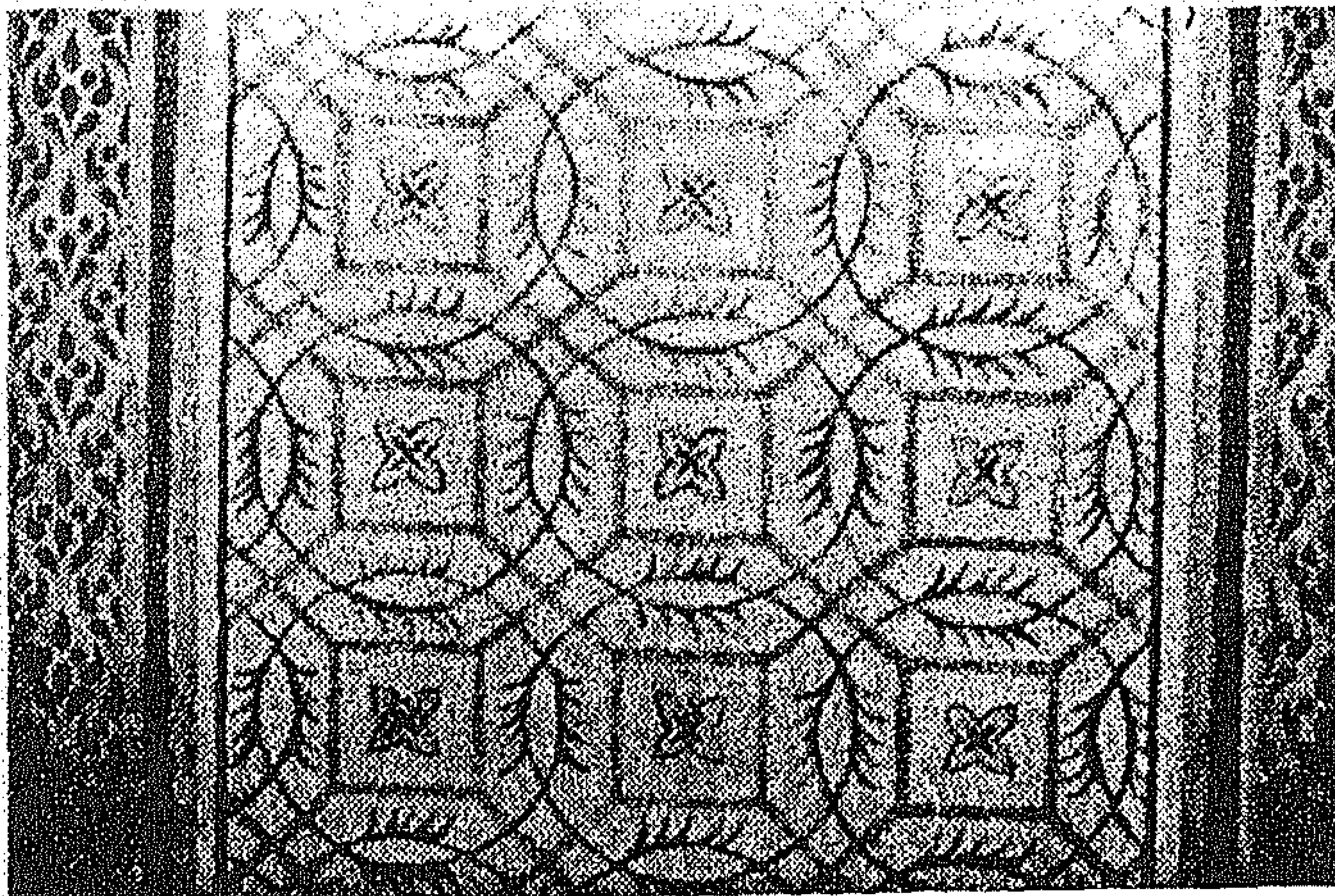


لوحة 246: المقدمة : الأرضيات : أرضيات قصر موندراجون . روندا – مالقة .

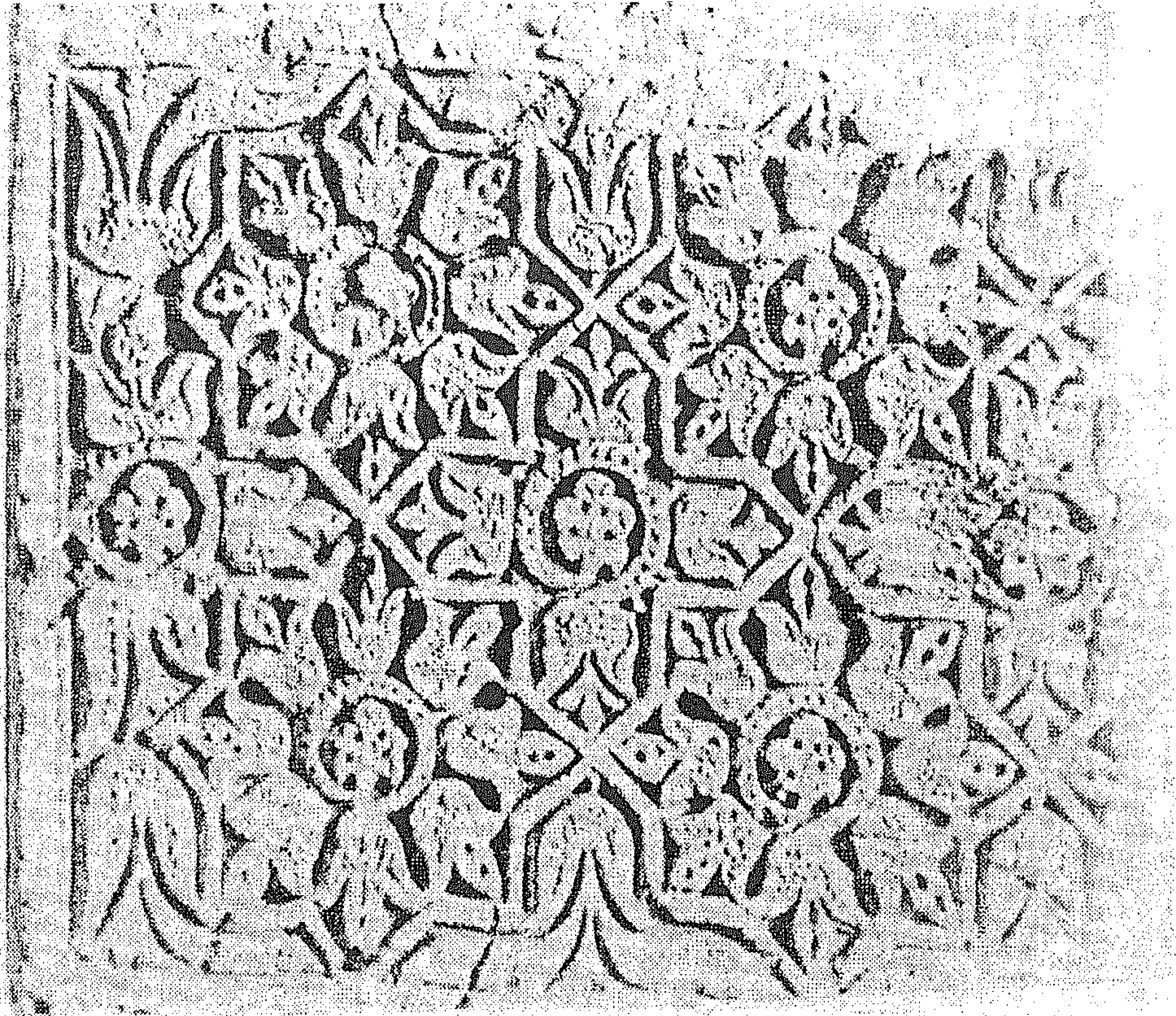



لوحة 247: الفصل الأول : الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط الواجهة الشرقية للمسجد الجامع بقرطبة .

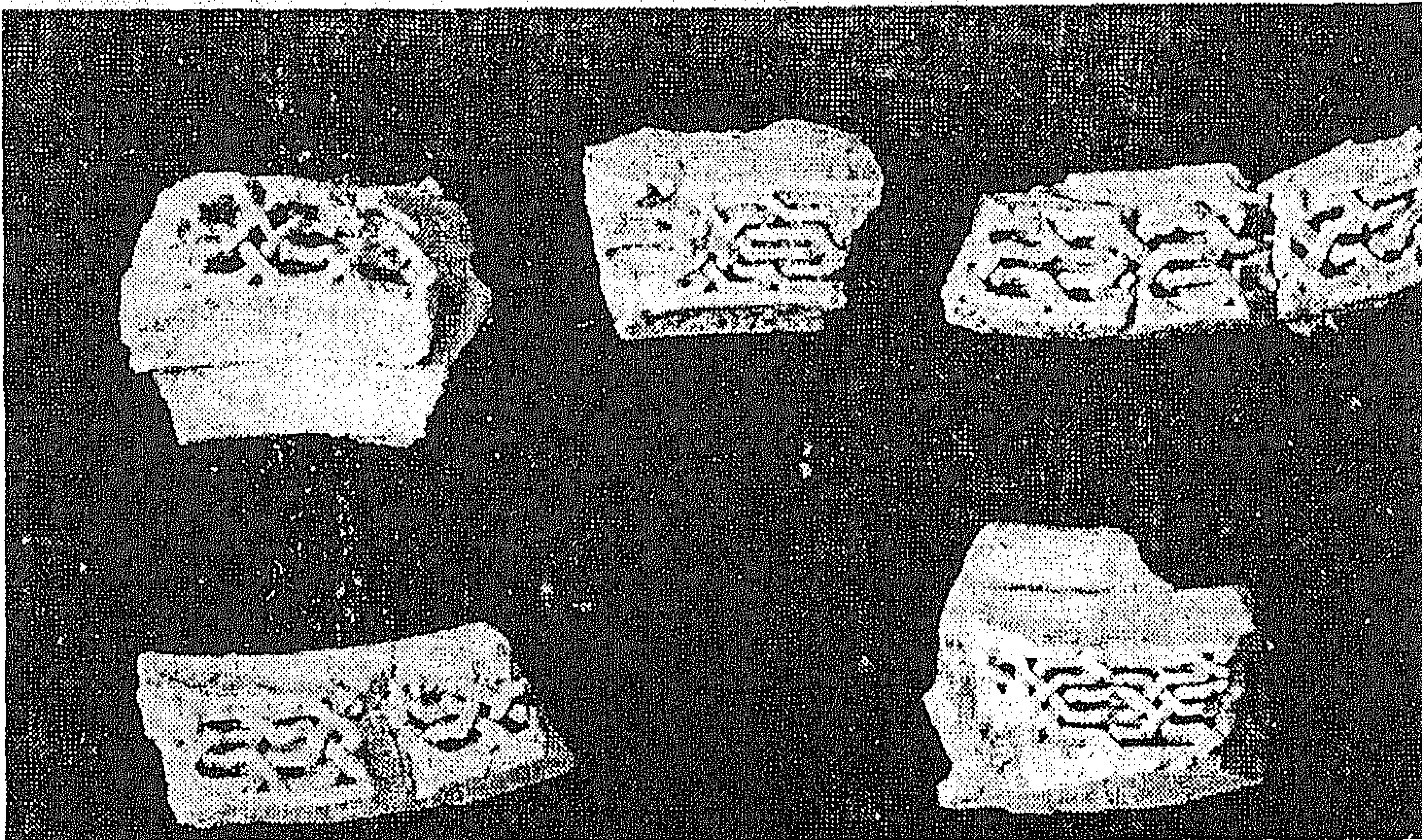




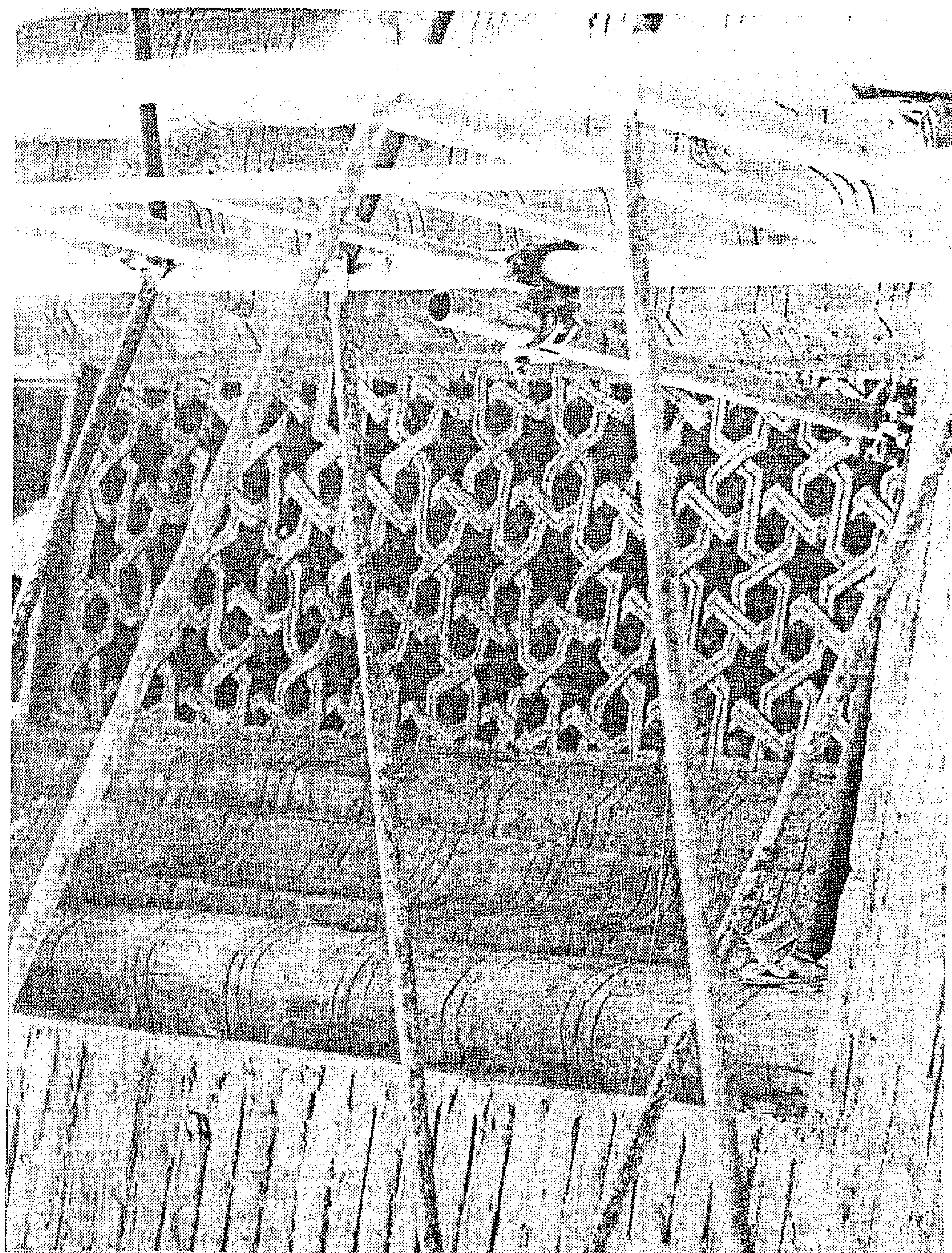


لوحة 248: الفصل الأول : الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط b,a مصلى دل ساجرلريو - كاتدرائية مالقة . c رسم جداري - دير رابيدا أولبا .

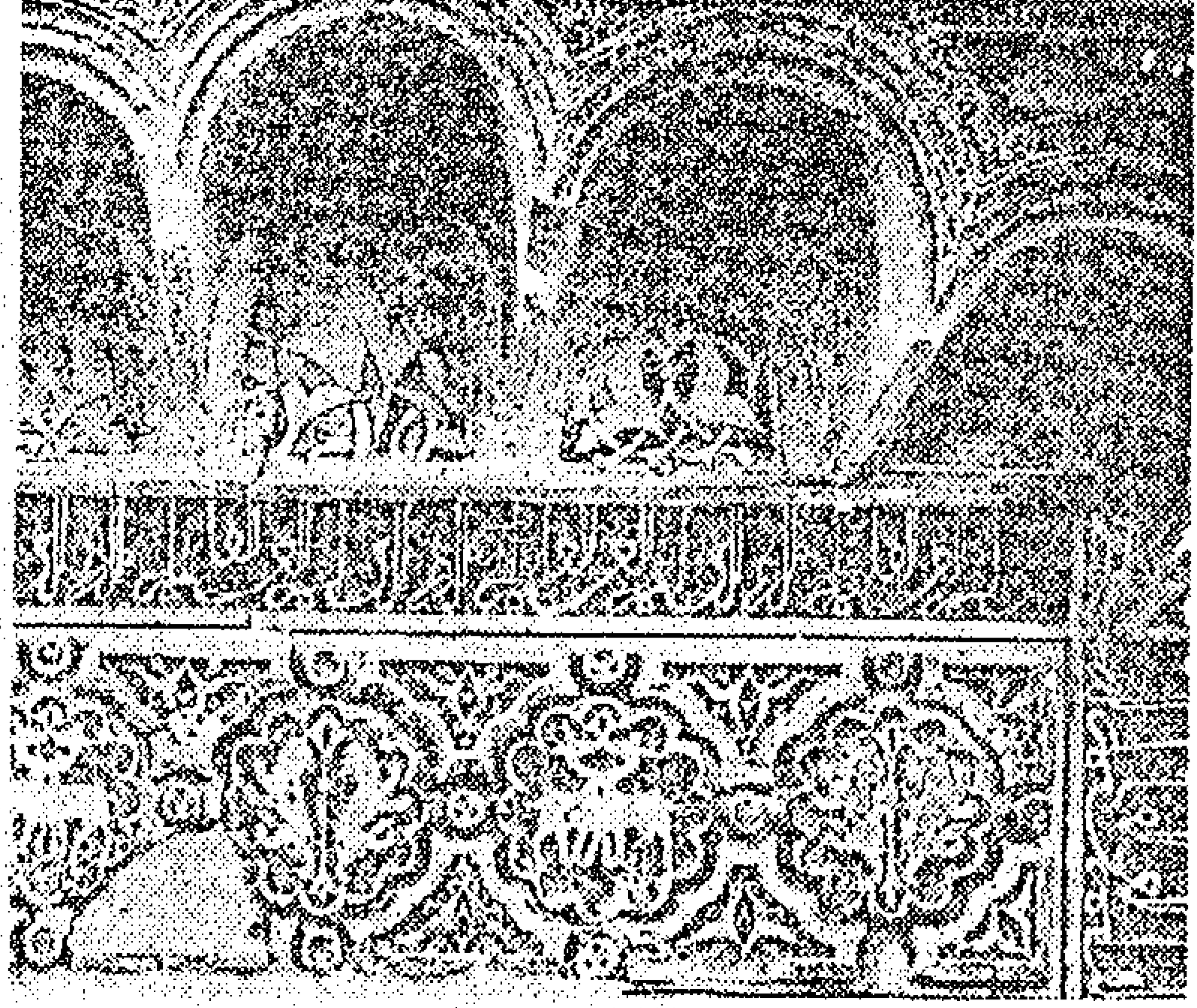
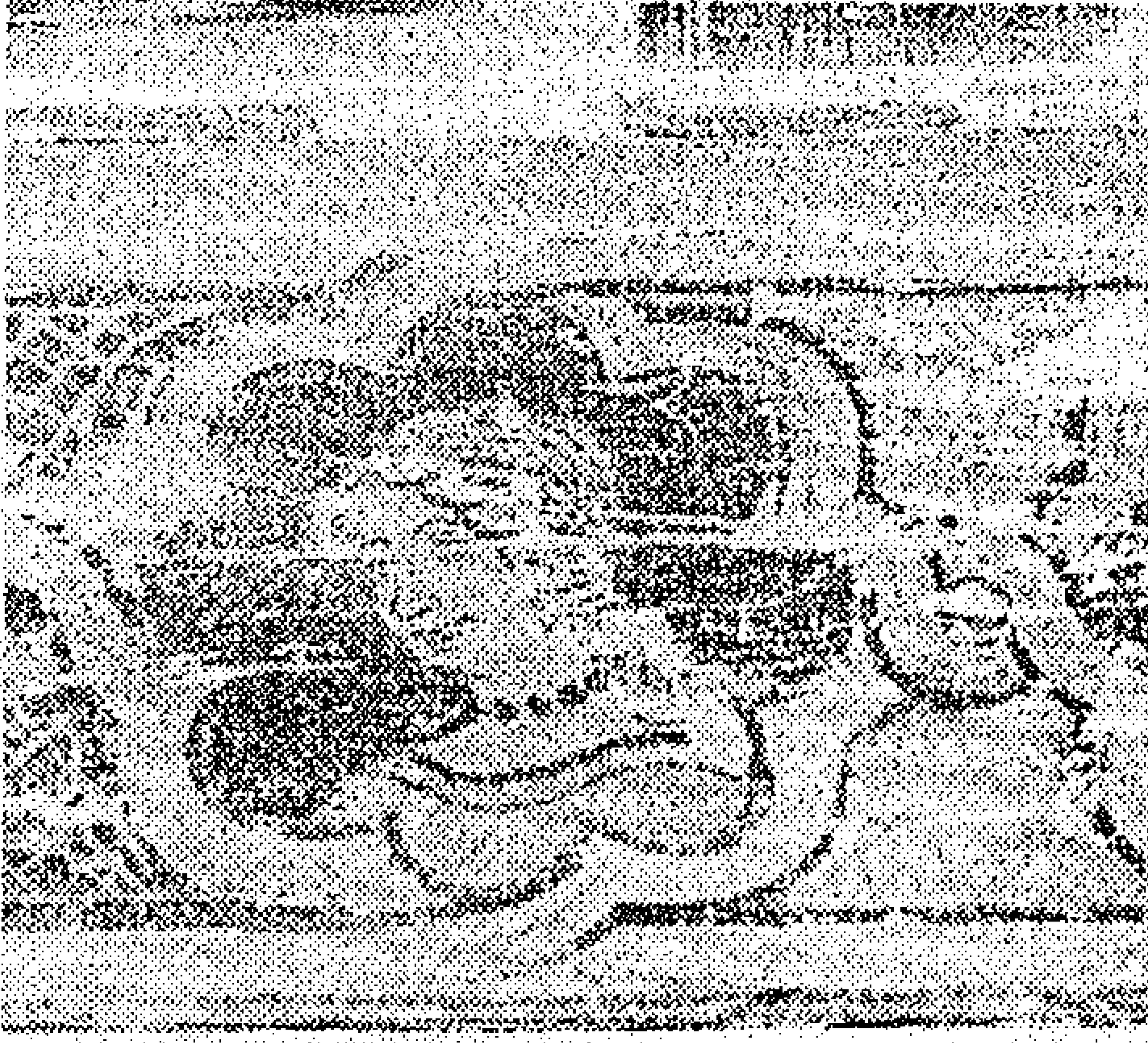
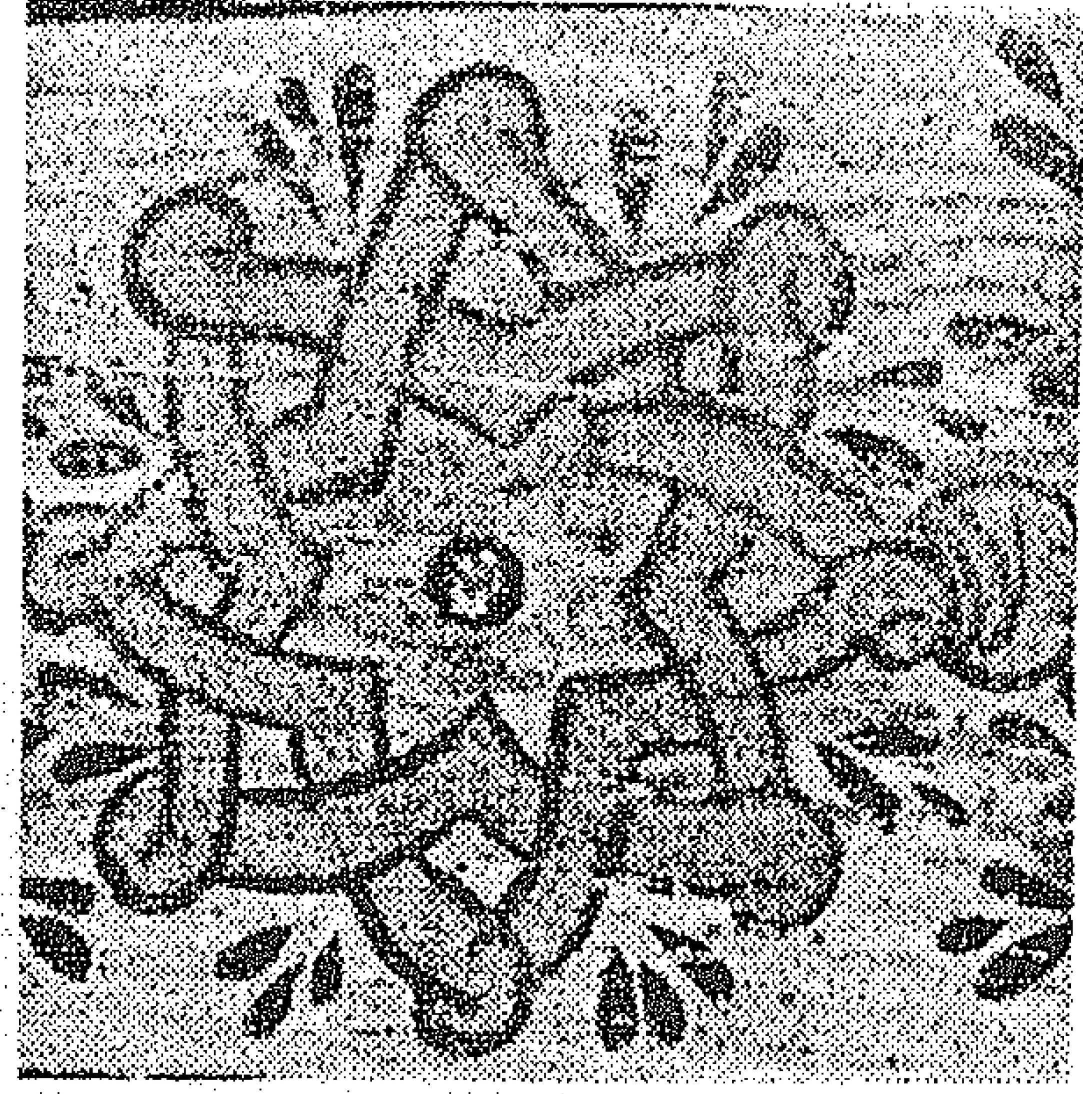
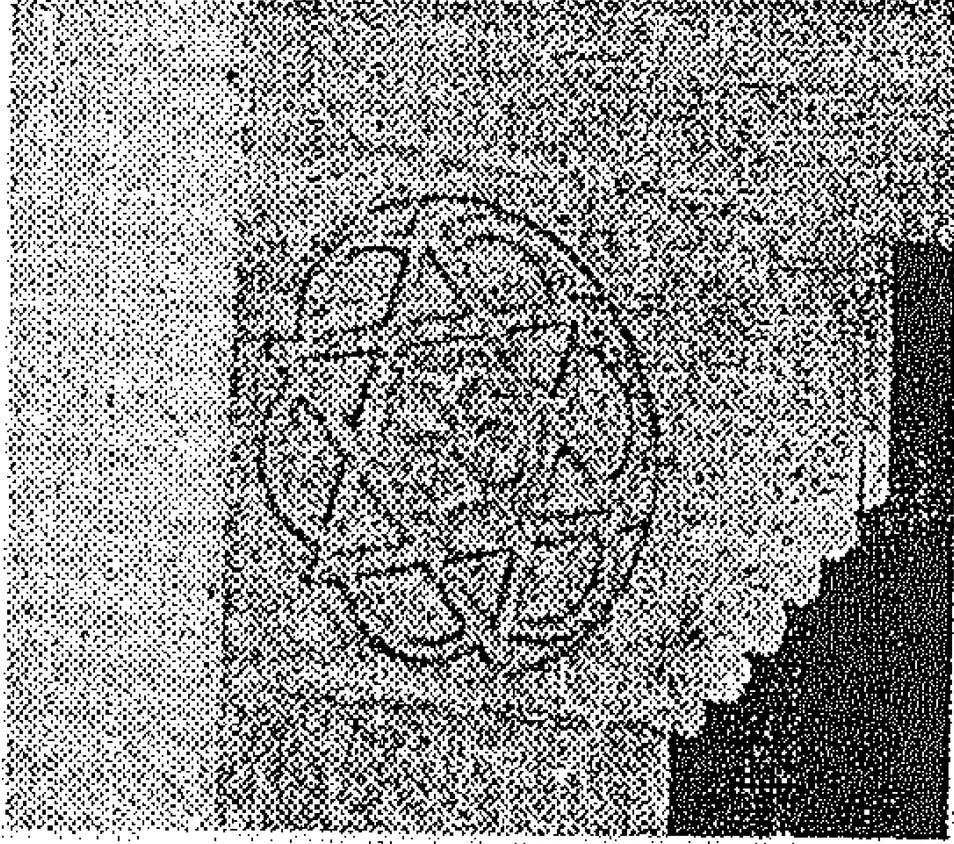
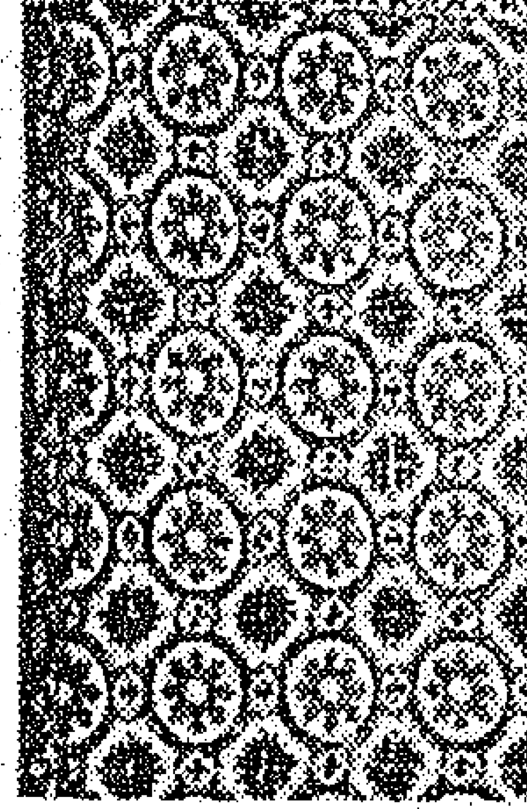
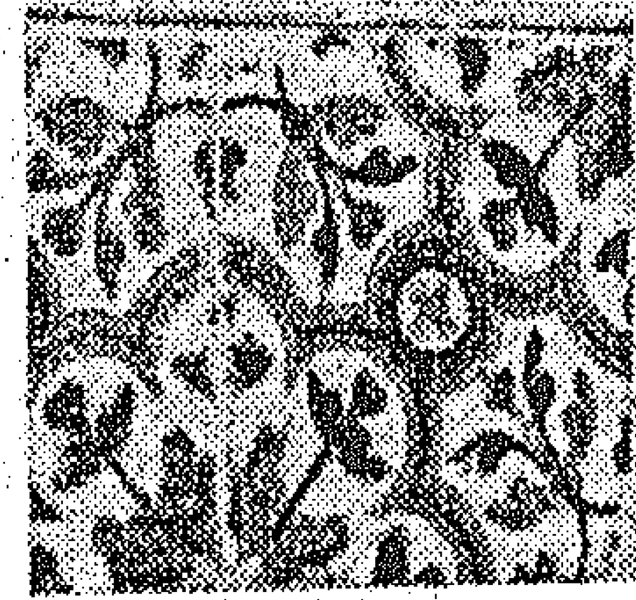




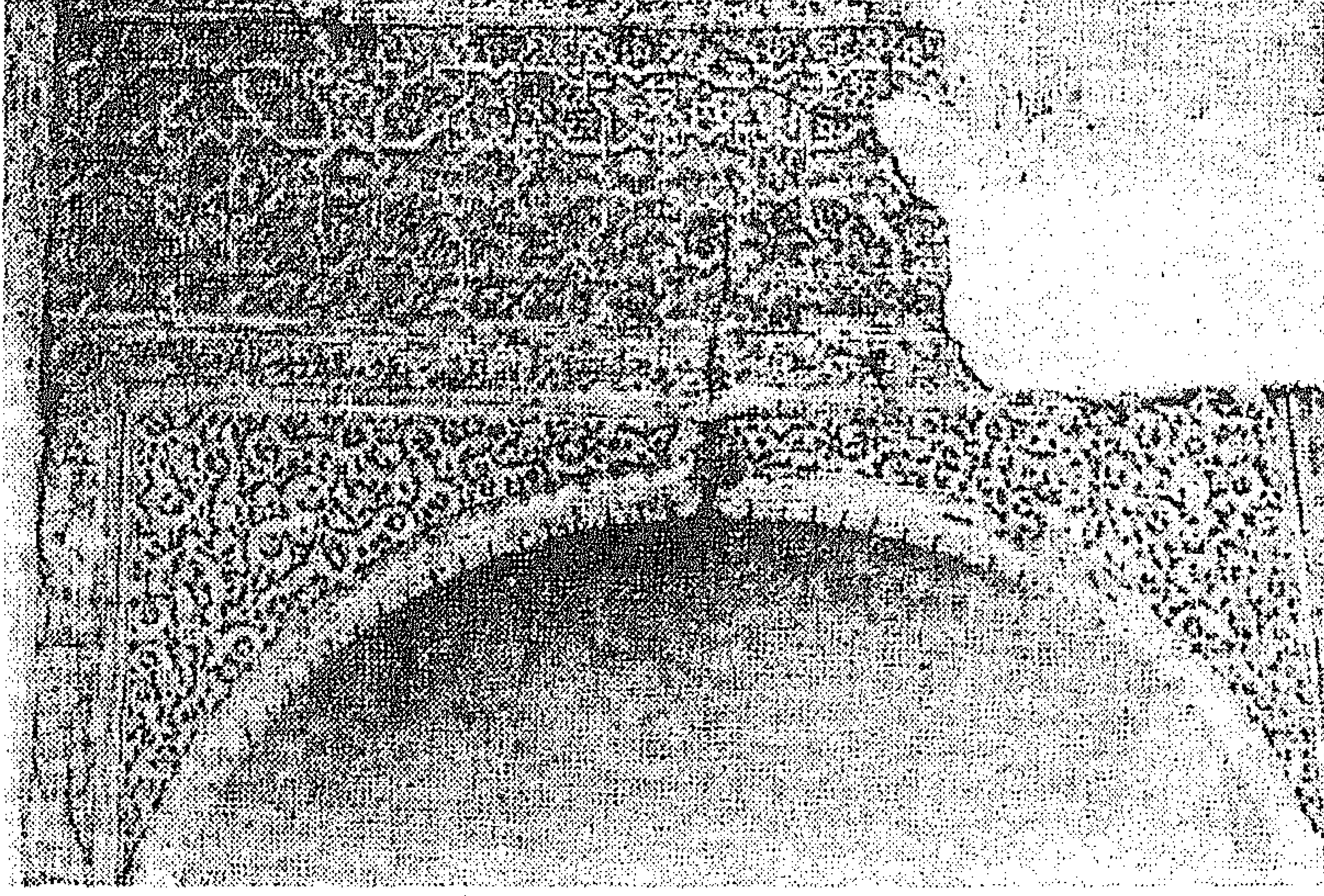
لوحة 249: الفصل الأول : (a) زخرفة من سامرا التابلوه الثامن . (b) كنارات قرطبية (القرن الحادي عشر) (التابلوه الحادي عشر) .

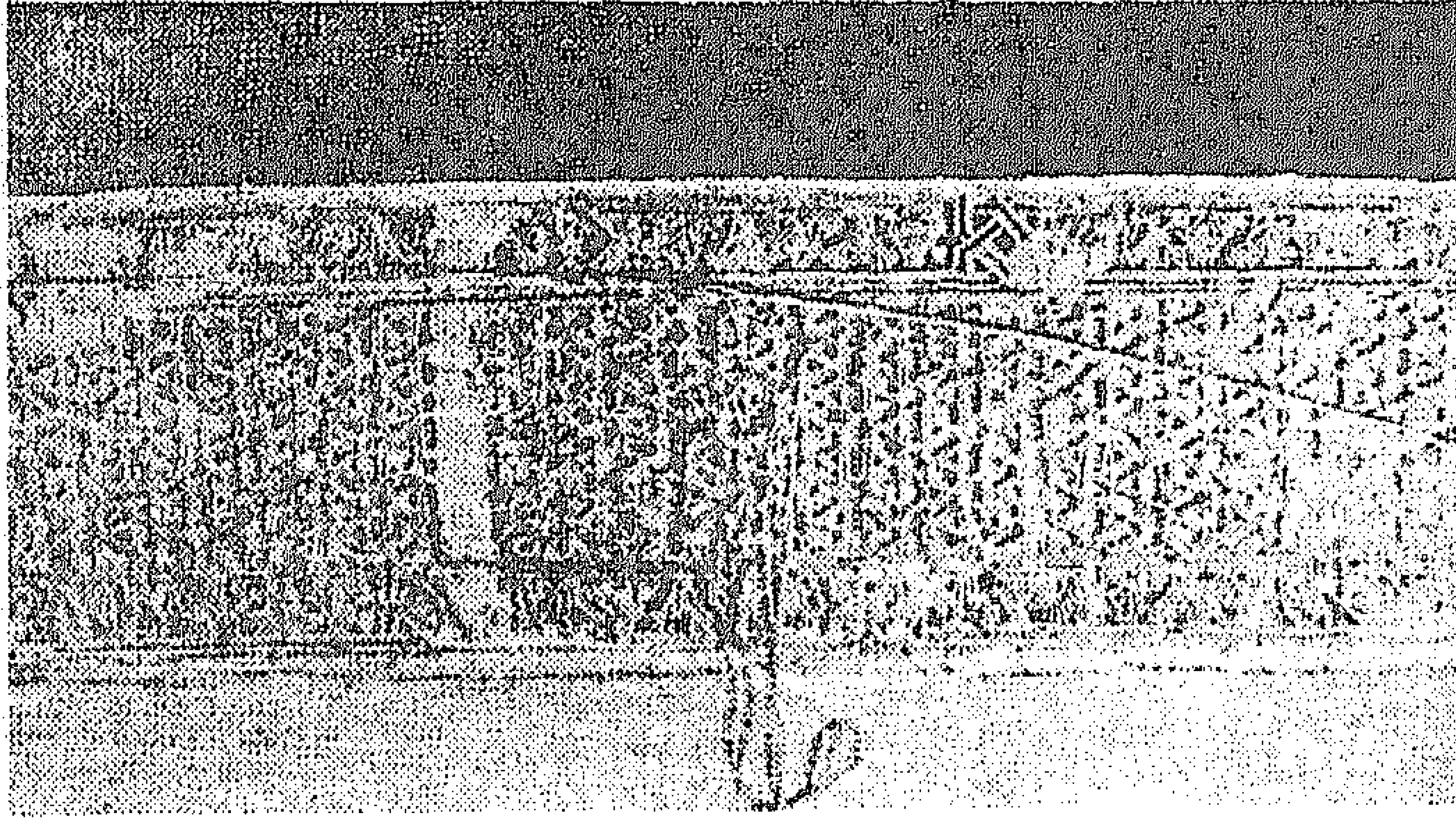


لوحة 250: الفصل الأول : نافذة كنيسة سان ميجل سرقسطة (التابلوه الخامس عشر) .

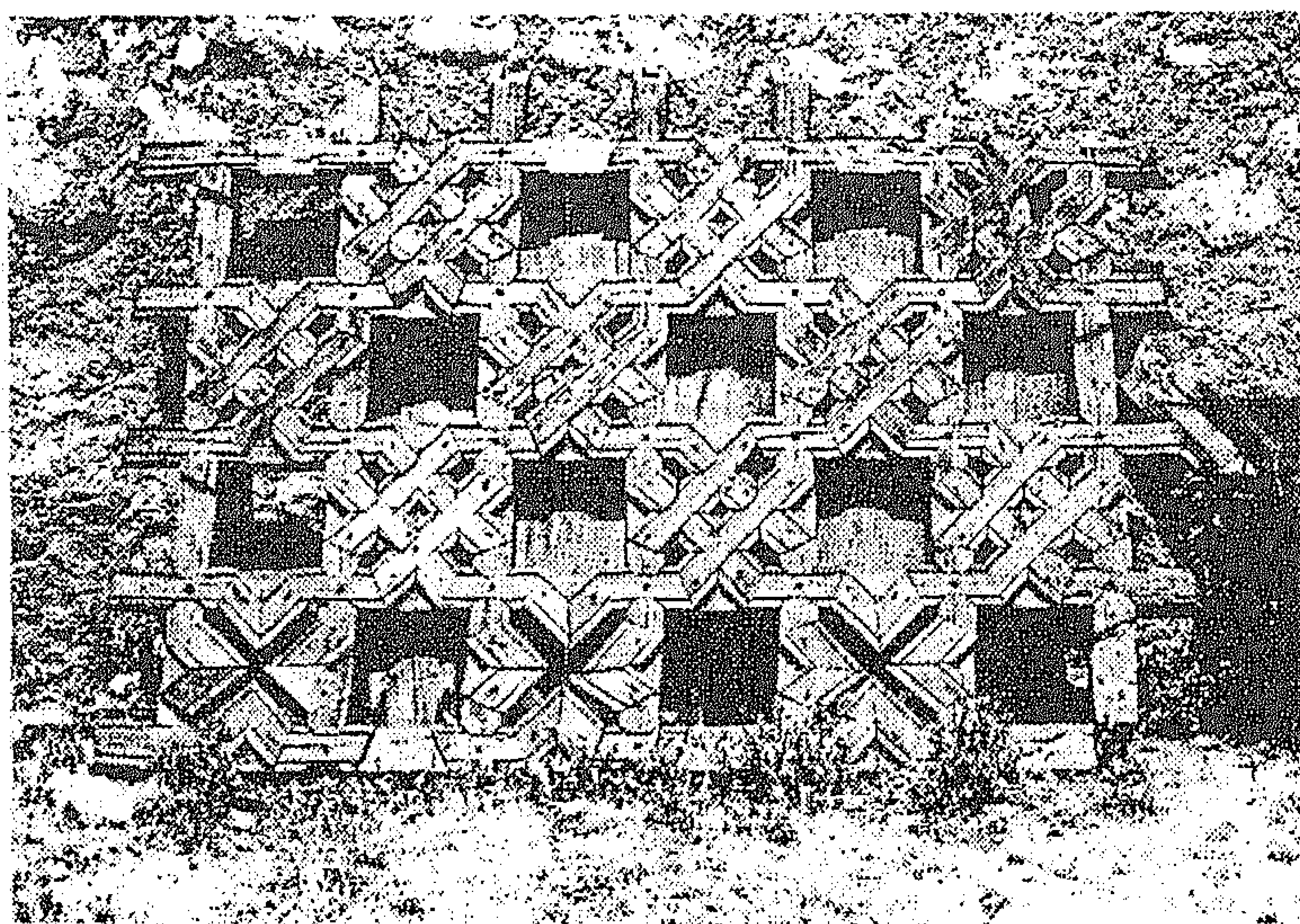








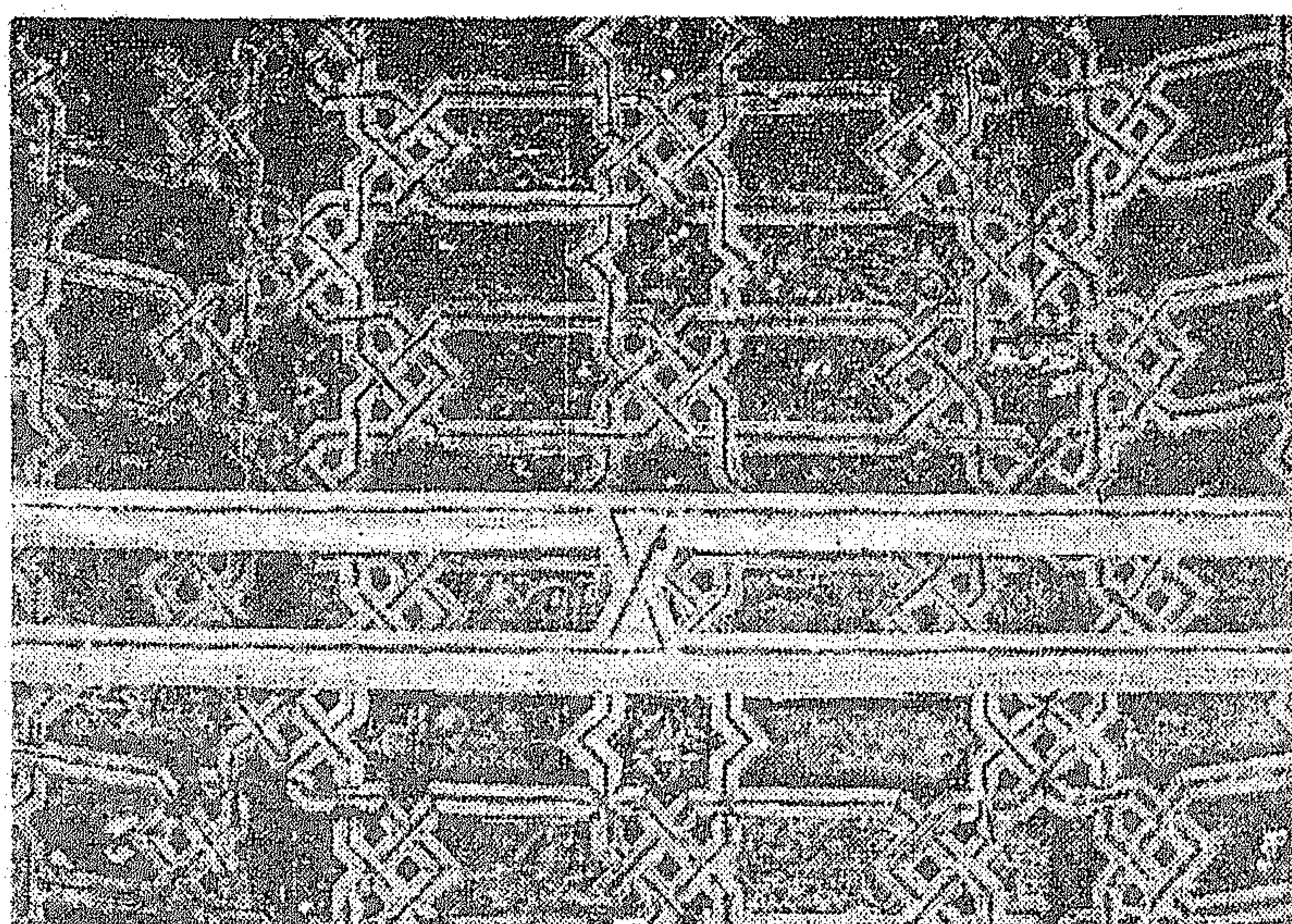
لوحة 251: الفصل الثاني : الزخرفة الهندسية المنحنية الخطوط . (a) دير مونسالود كوركوليس (وادي الحجارة) - (b) ردهة مدخل القصر المدجن تورديسياس (c) أحد البراطيم في سقف مدجن في بيثريل دي كامبوس (بالنسيا) (d) سقف مدجن في ألكالادي إينارس (d) منزل في أوبيدو obedo جيان . (e) وزرة مزججة طليطلية . (f) زليج من الكالادي إينارس .



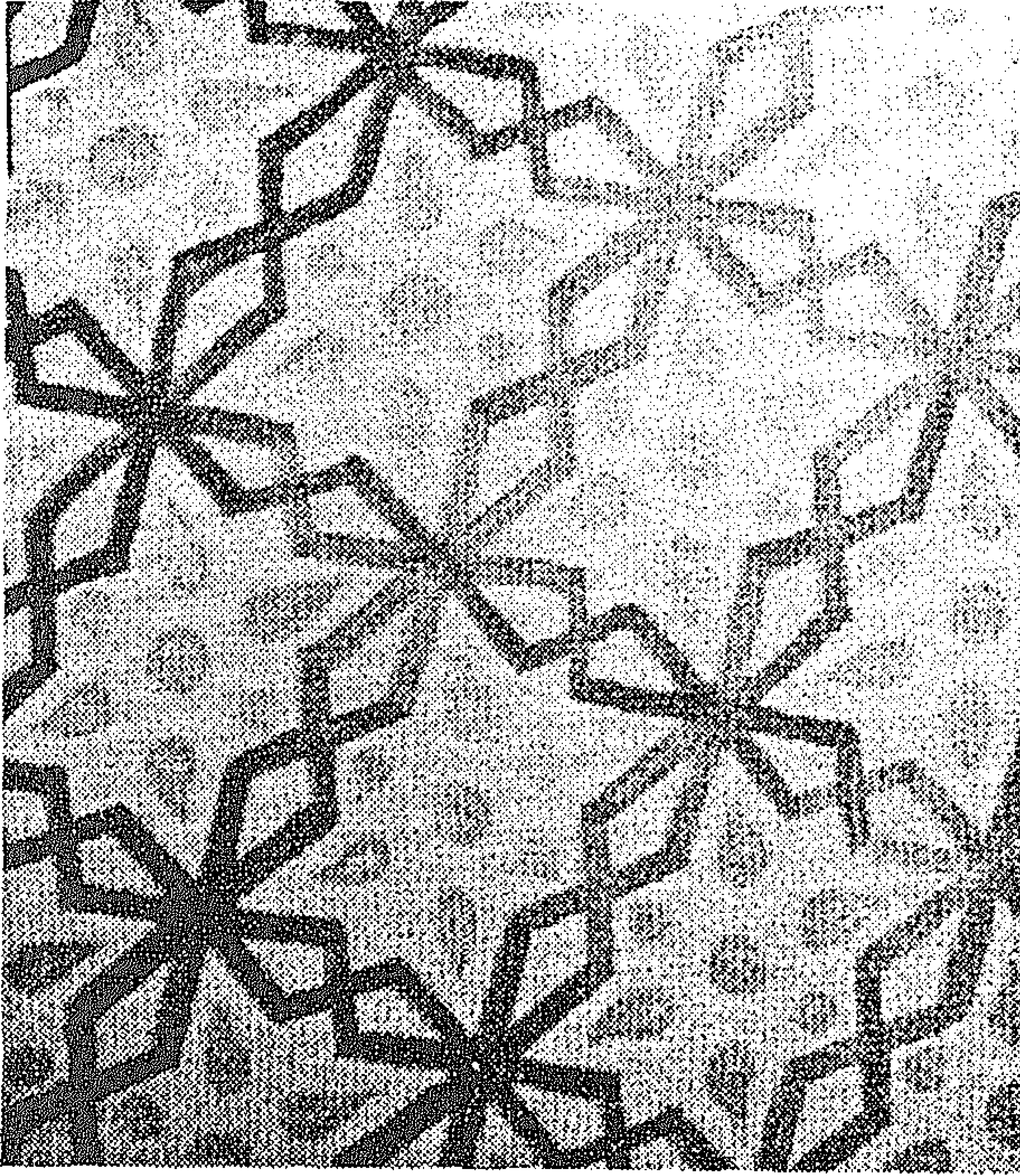


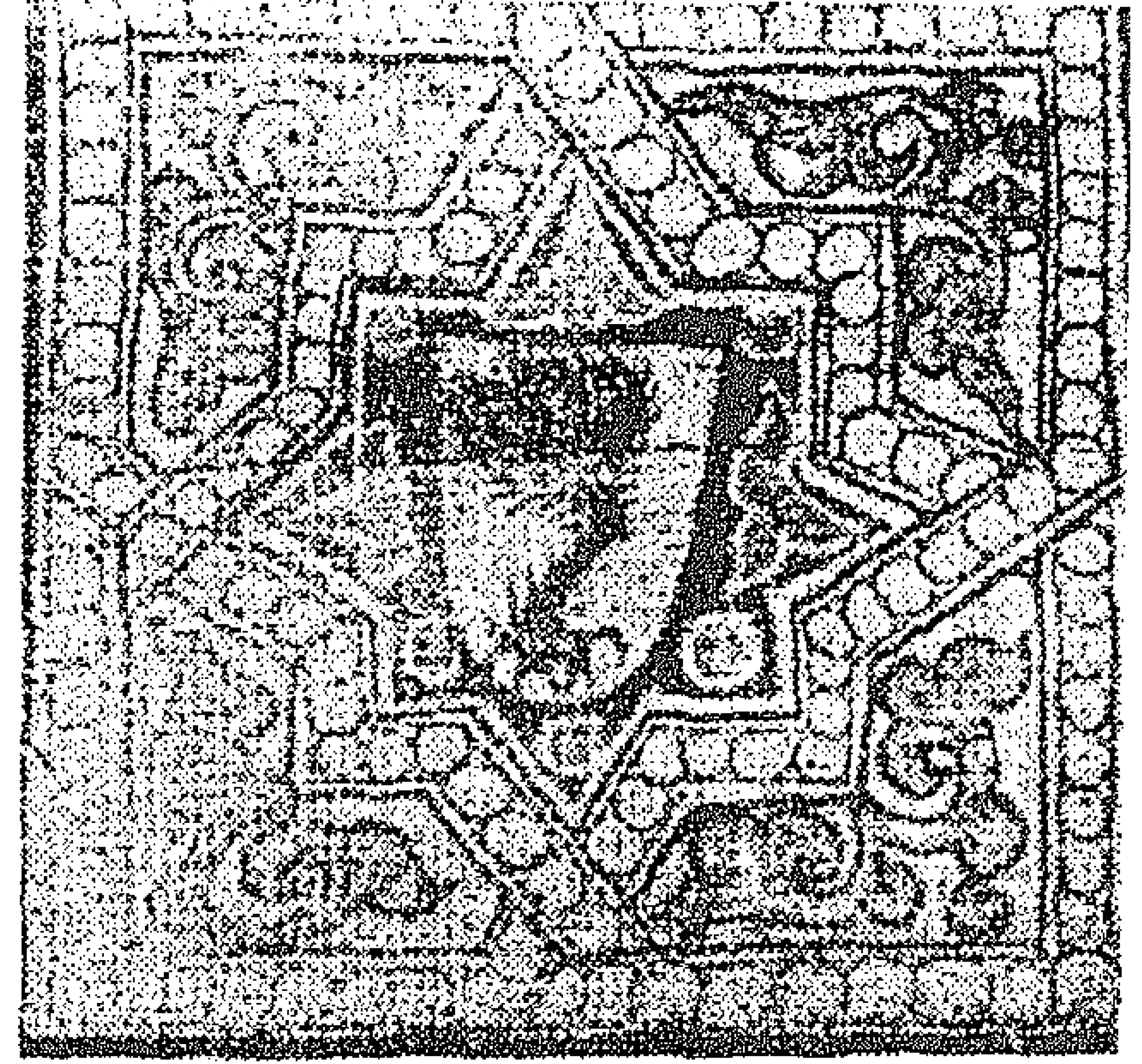
لوحة 252: A زخارف جصية في كاسادي لوس خيجانتس - روندا - مالقة (الفصل الثاني - التابلوه السابع) - b زخارف جصية في قصر كوجويودو (وادي الحجارة) الفصل الرابع .

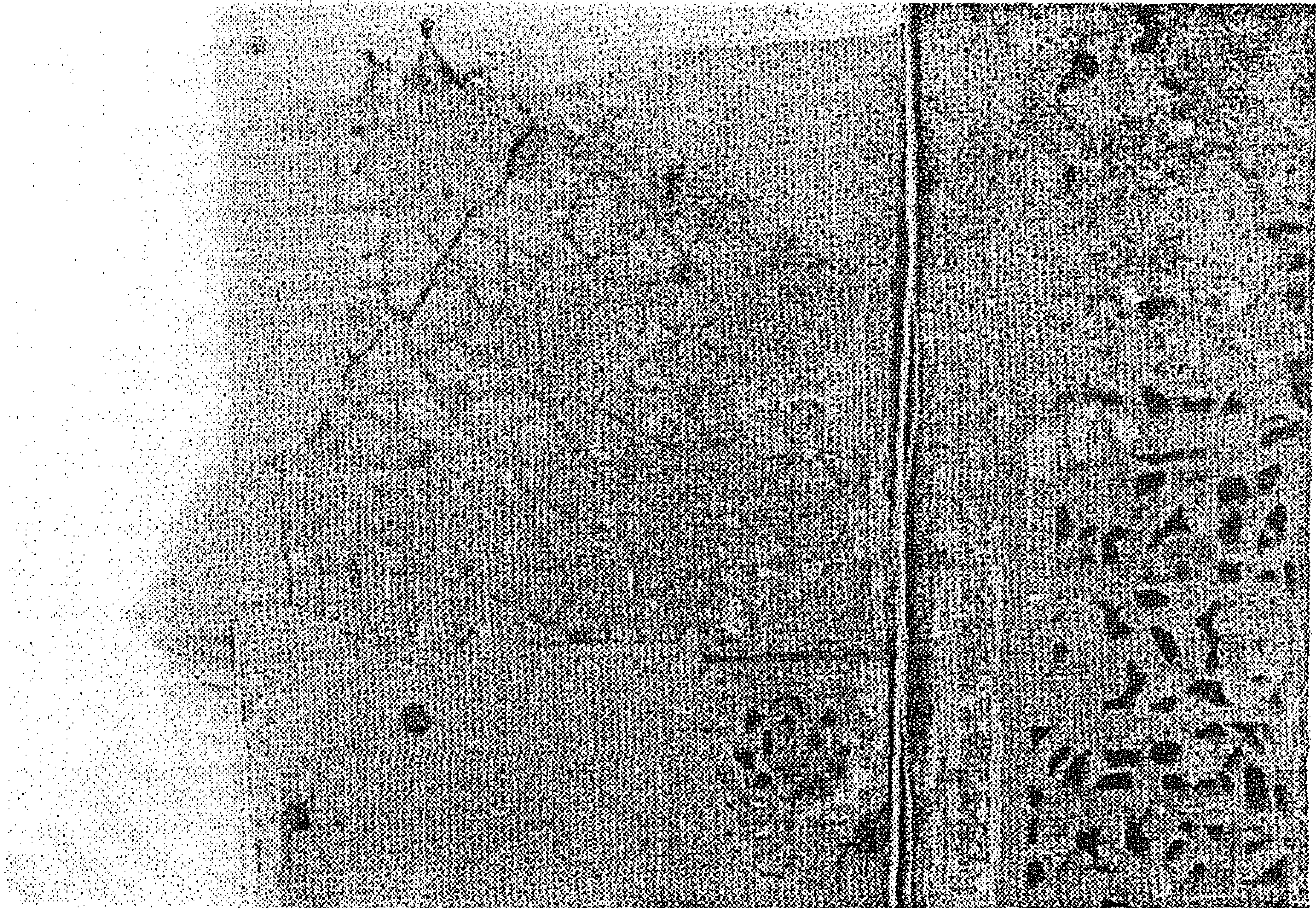




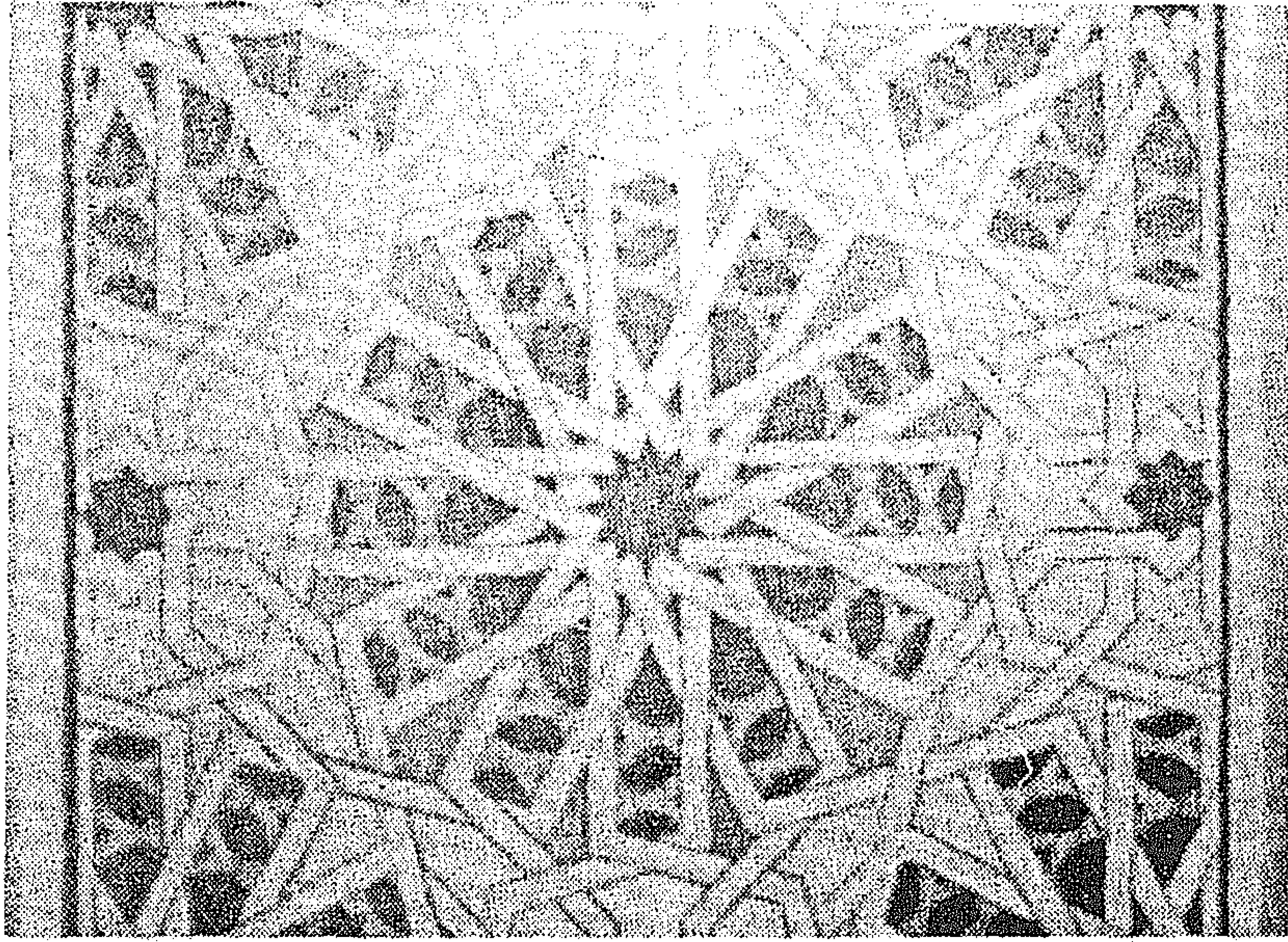
لوحة 253: الفصل الرابع : (a) سقف مدجن في برج بورجو (وادي الحجارة) b سقف سان باروتولميه - جيان .

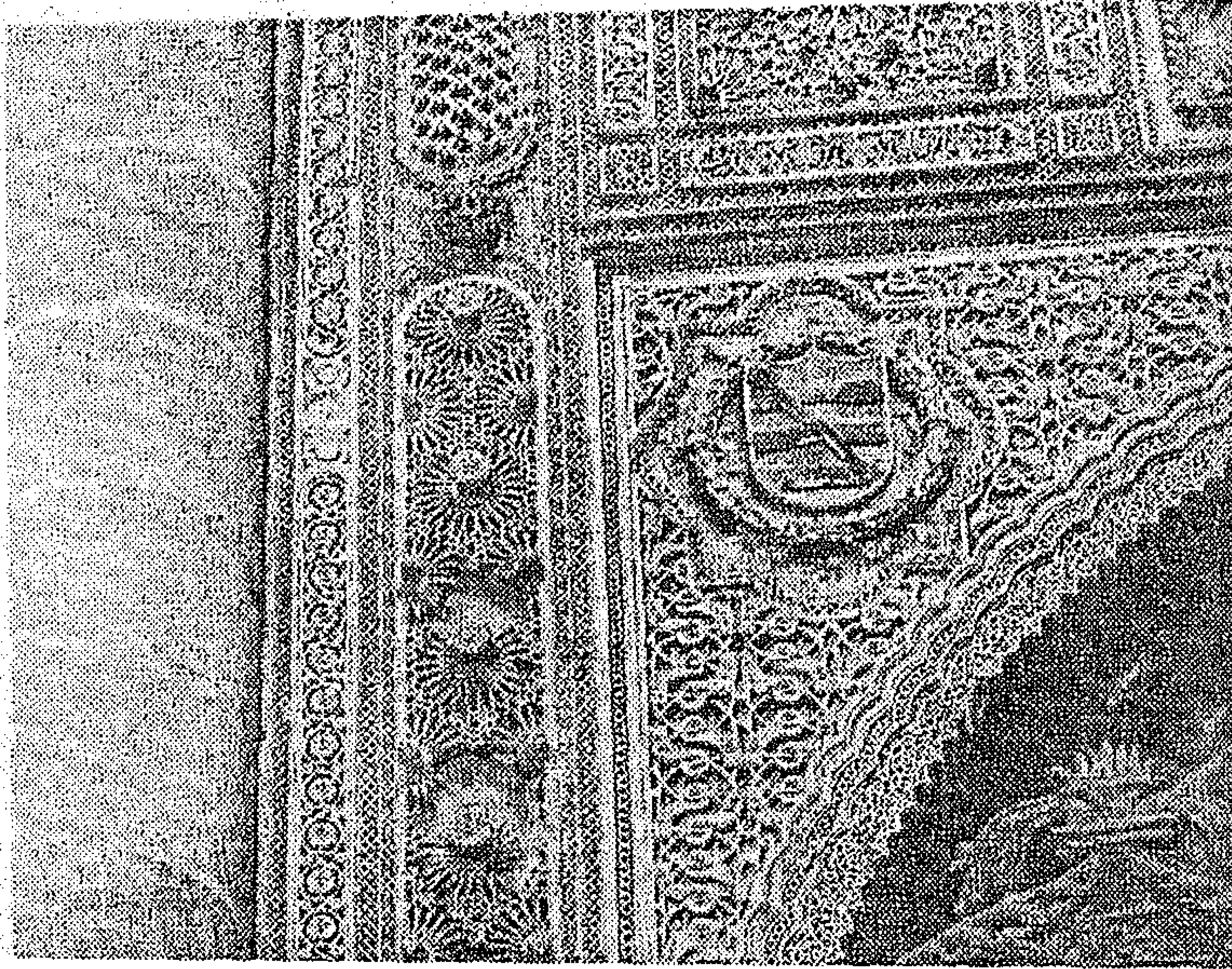




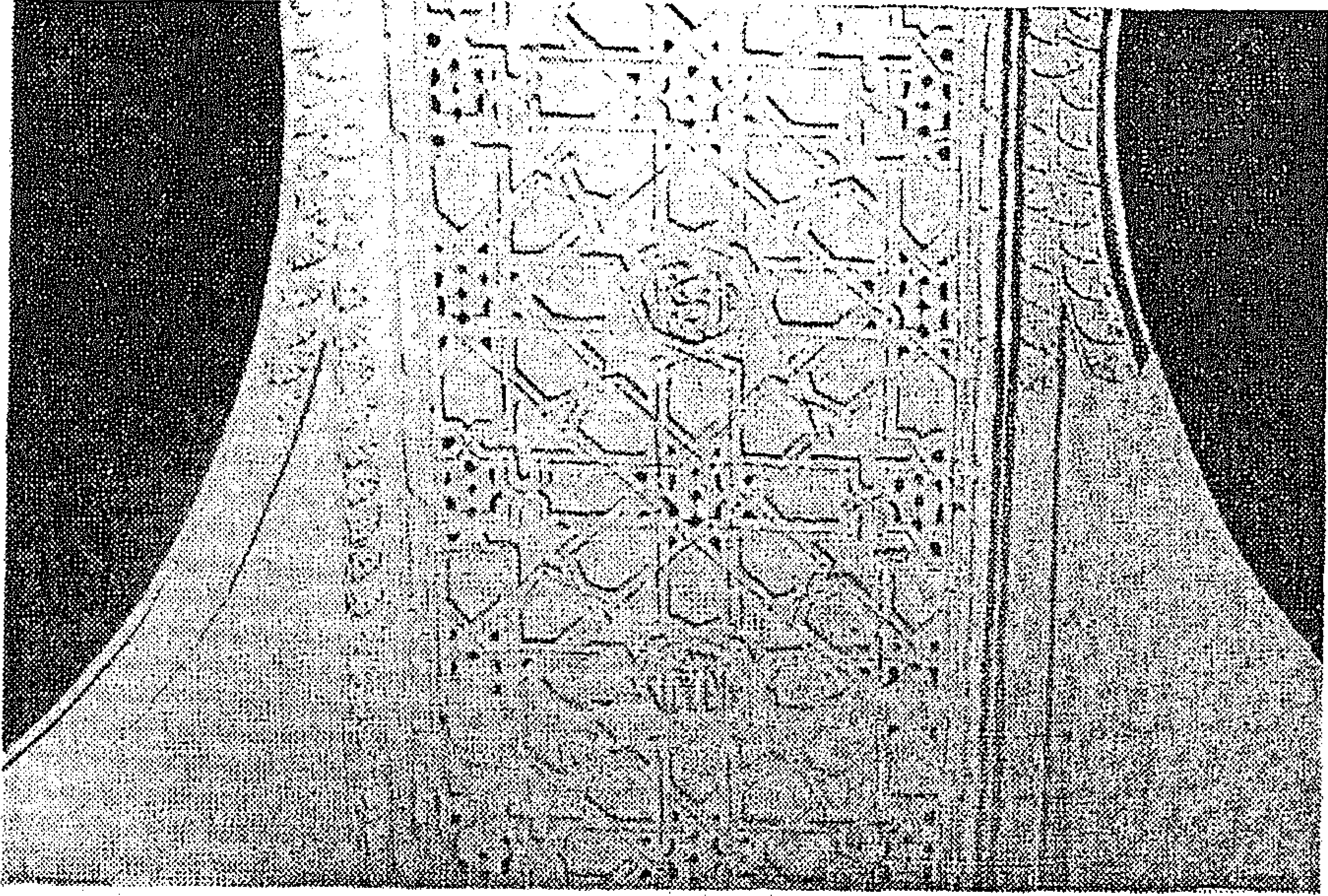


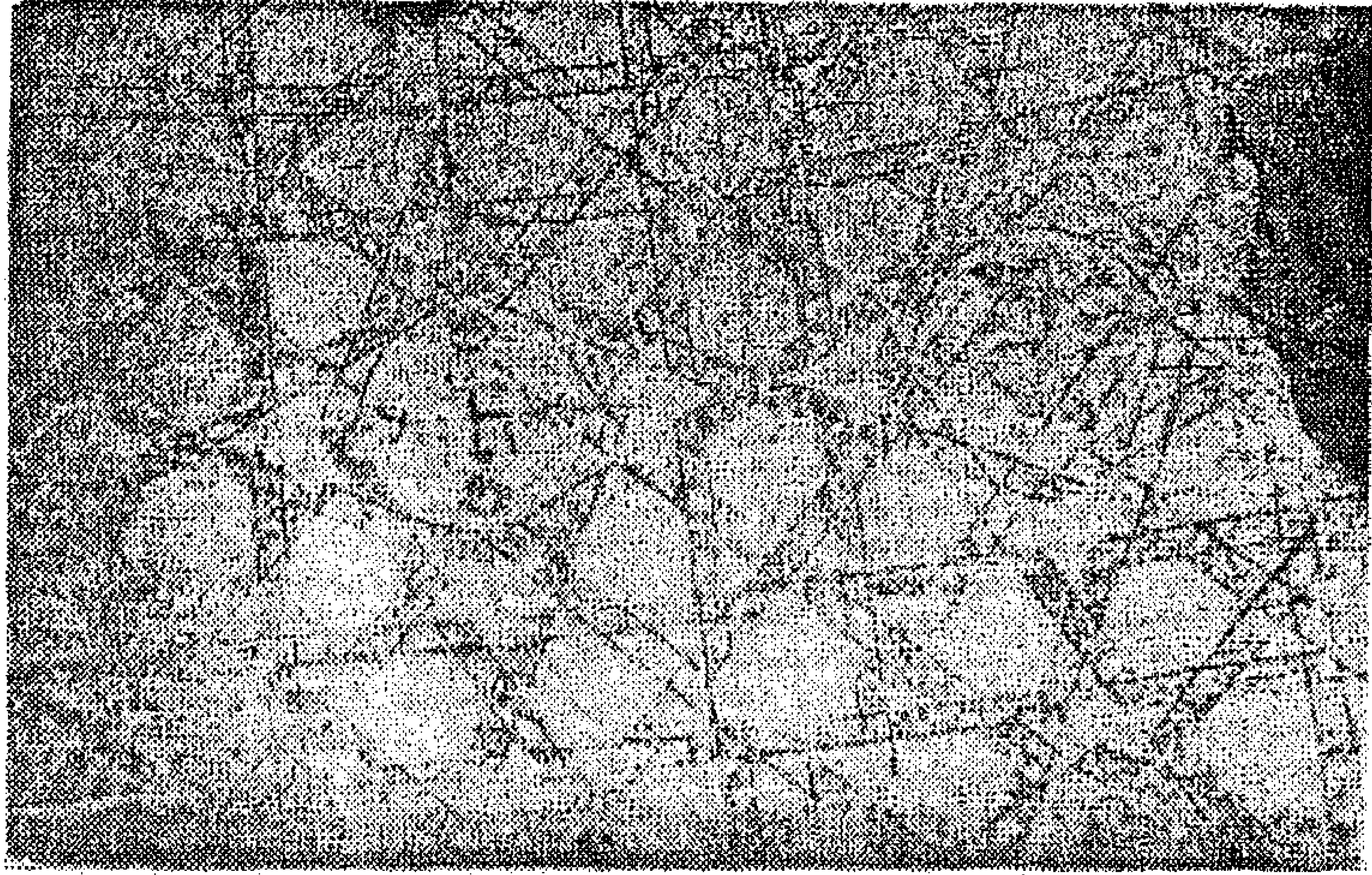
لوحة 254: (a) رسم جداري في دير لارابيد (أولبيا) (الفصل الرابع) . (b) سقف كنيسة سانجري دي أوندا (كاستيون) (الفصل الرابع) . (c) زخرفة جصية في كاسادي لوس خيجانتس - روندا (الفصل الخامس) .



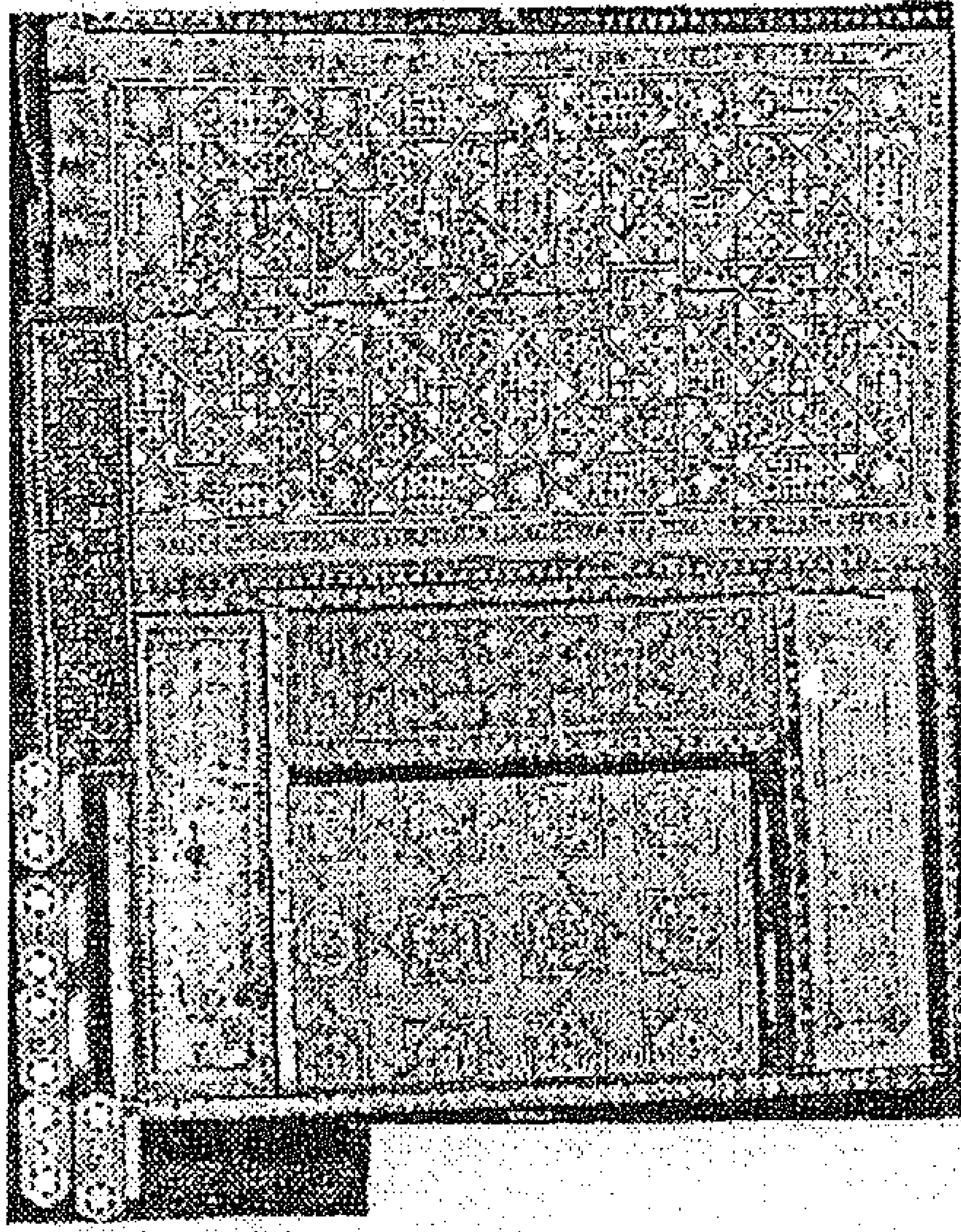


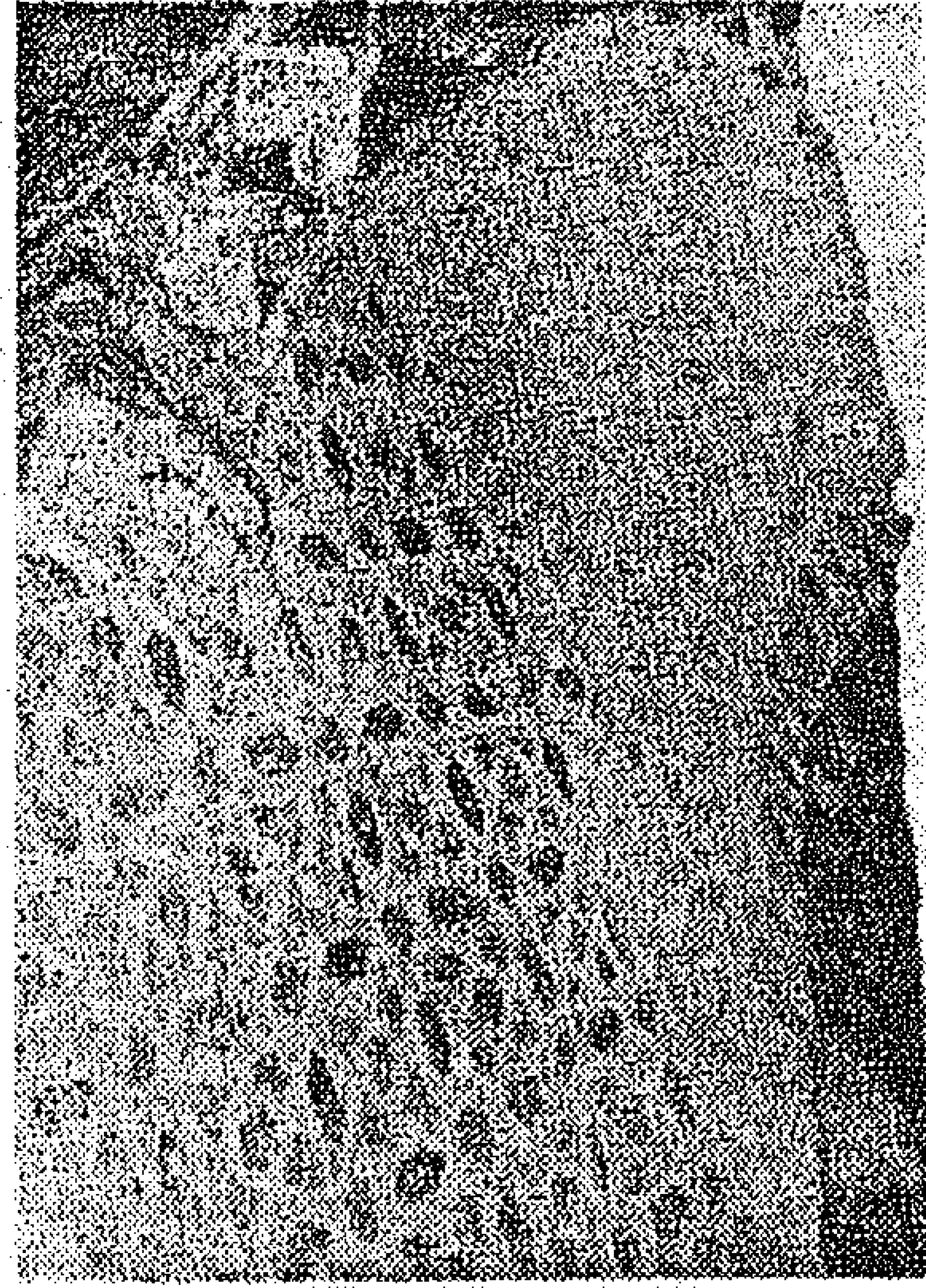
لوحة 255: الفصل السادس : (a) رسم جداري في دير لارابيدا (أويلبا) . (b)زخرفة جصية في كاتدرائية – سيجوينثا (وادي الحجارة) .

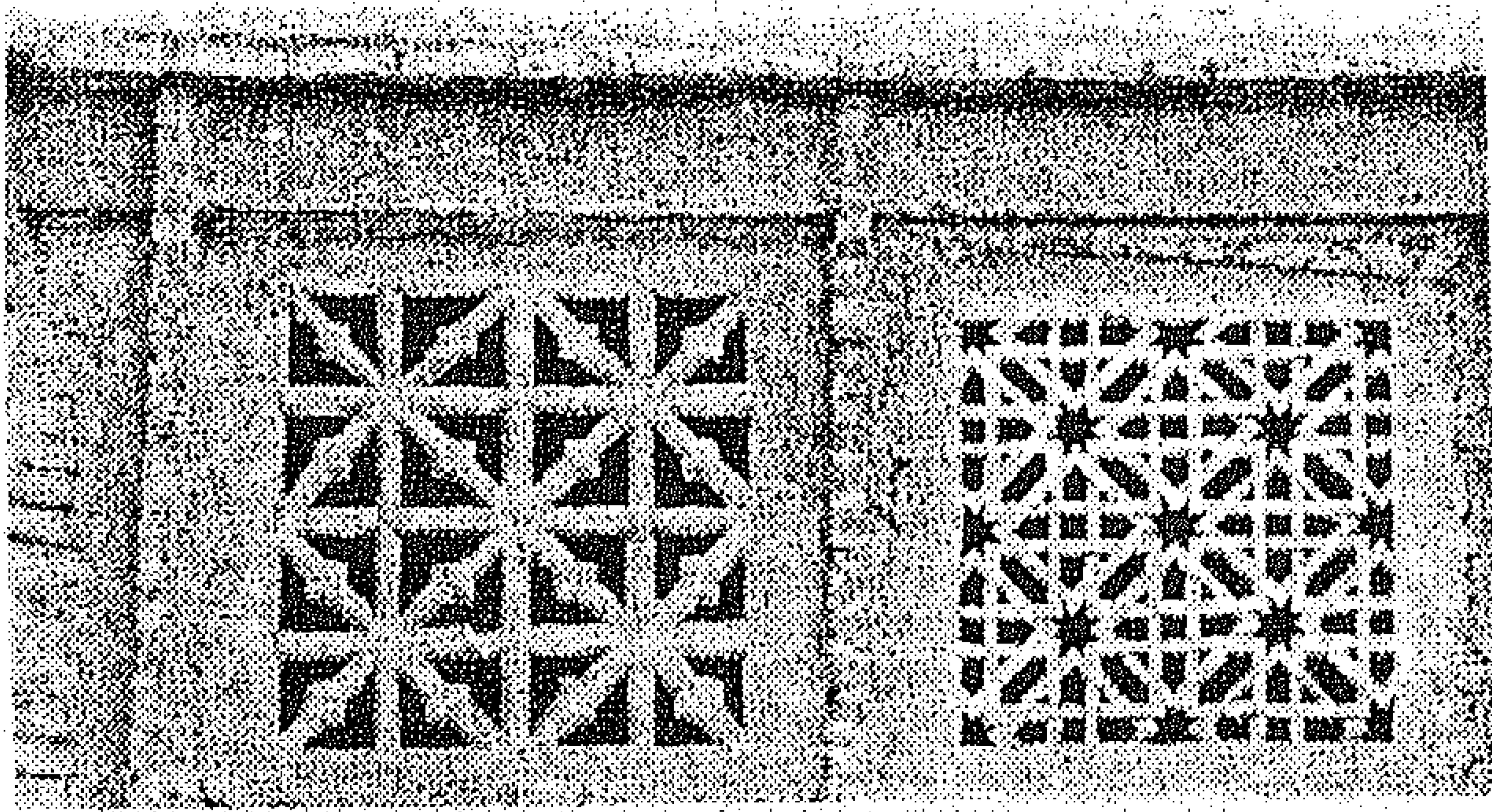


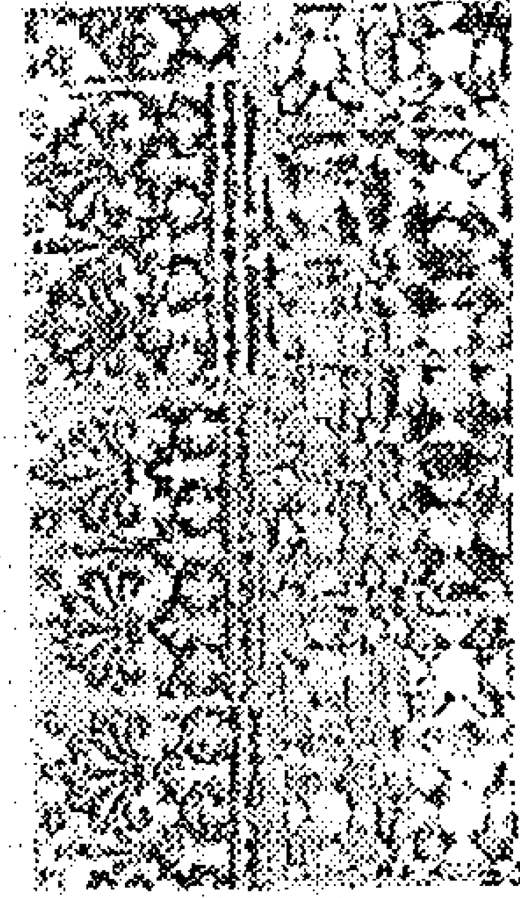


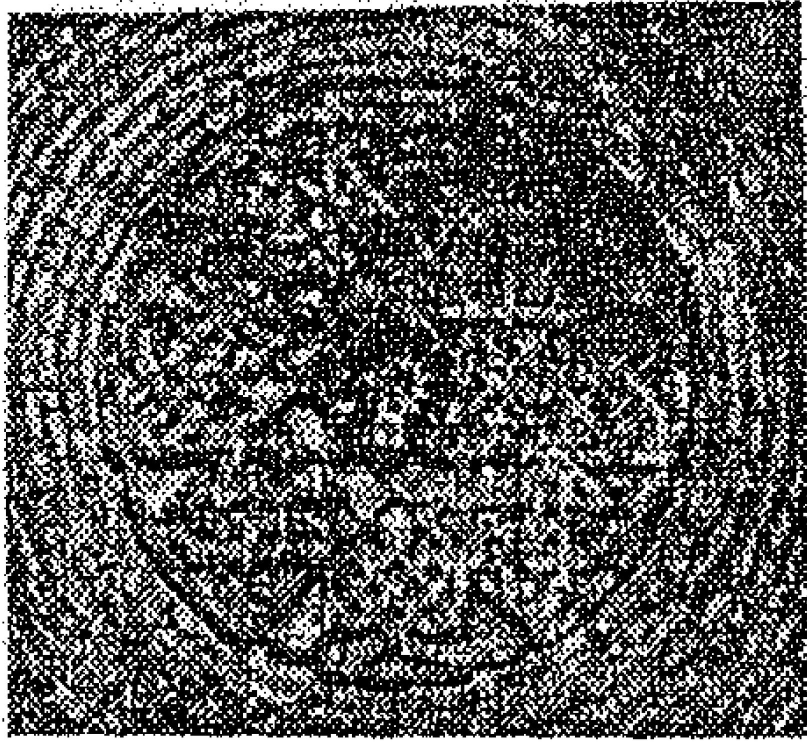
لوحة 256: الفصل السابع : a زخارف جصية في المسجد الجامع في تازا – المغرب b
- رسم على قبة الحمامات – القصر المدجن في توردیسیاس .

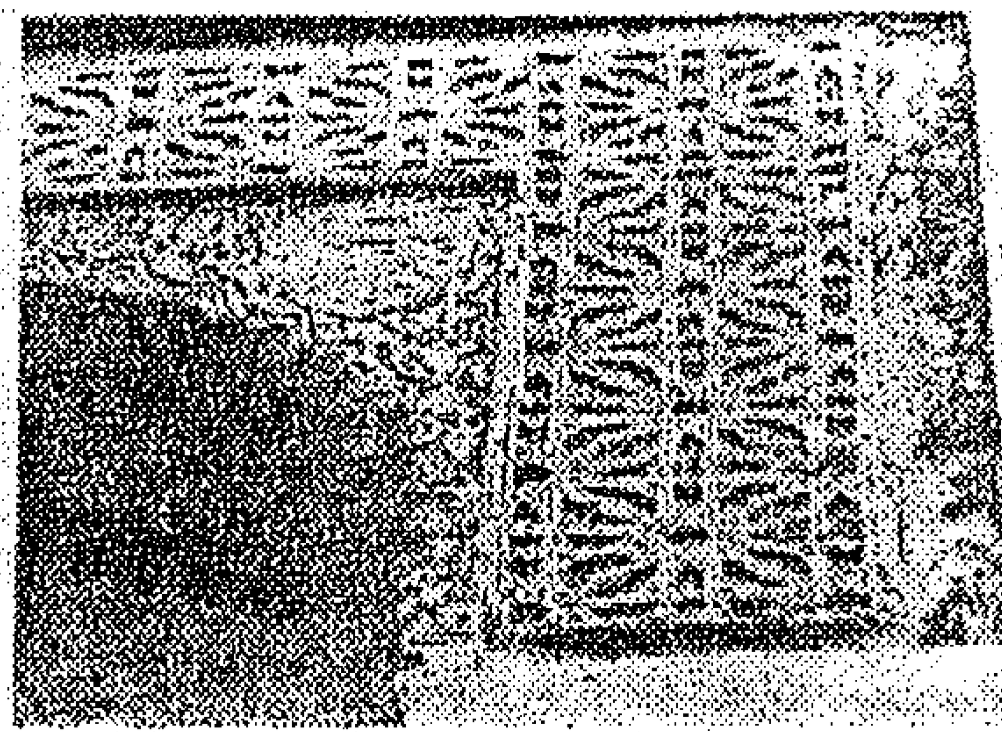




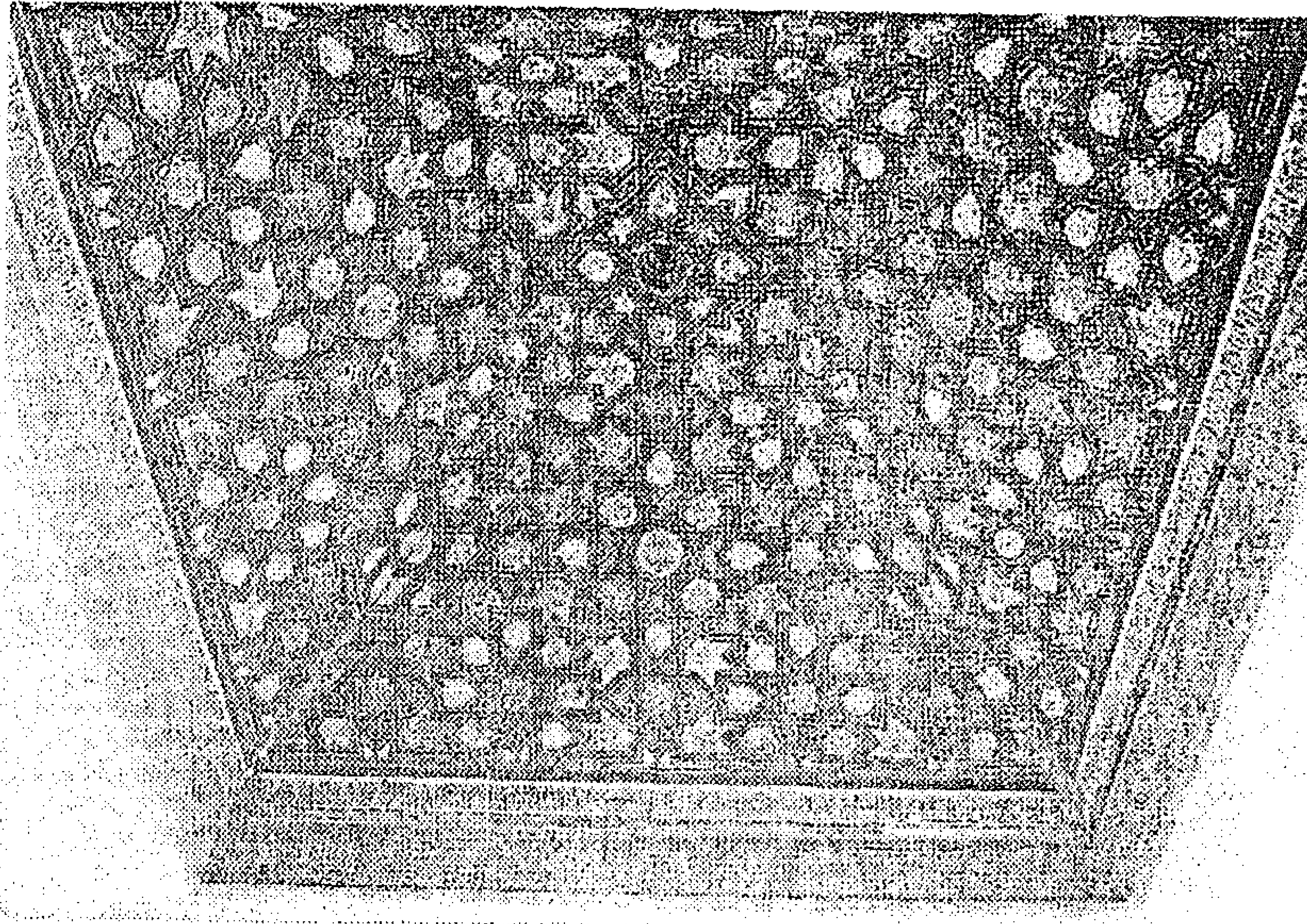


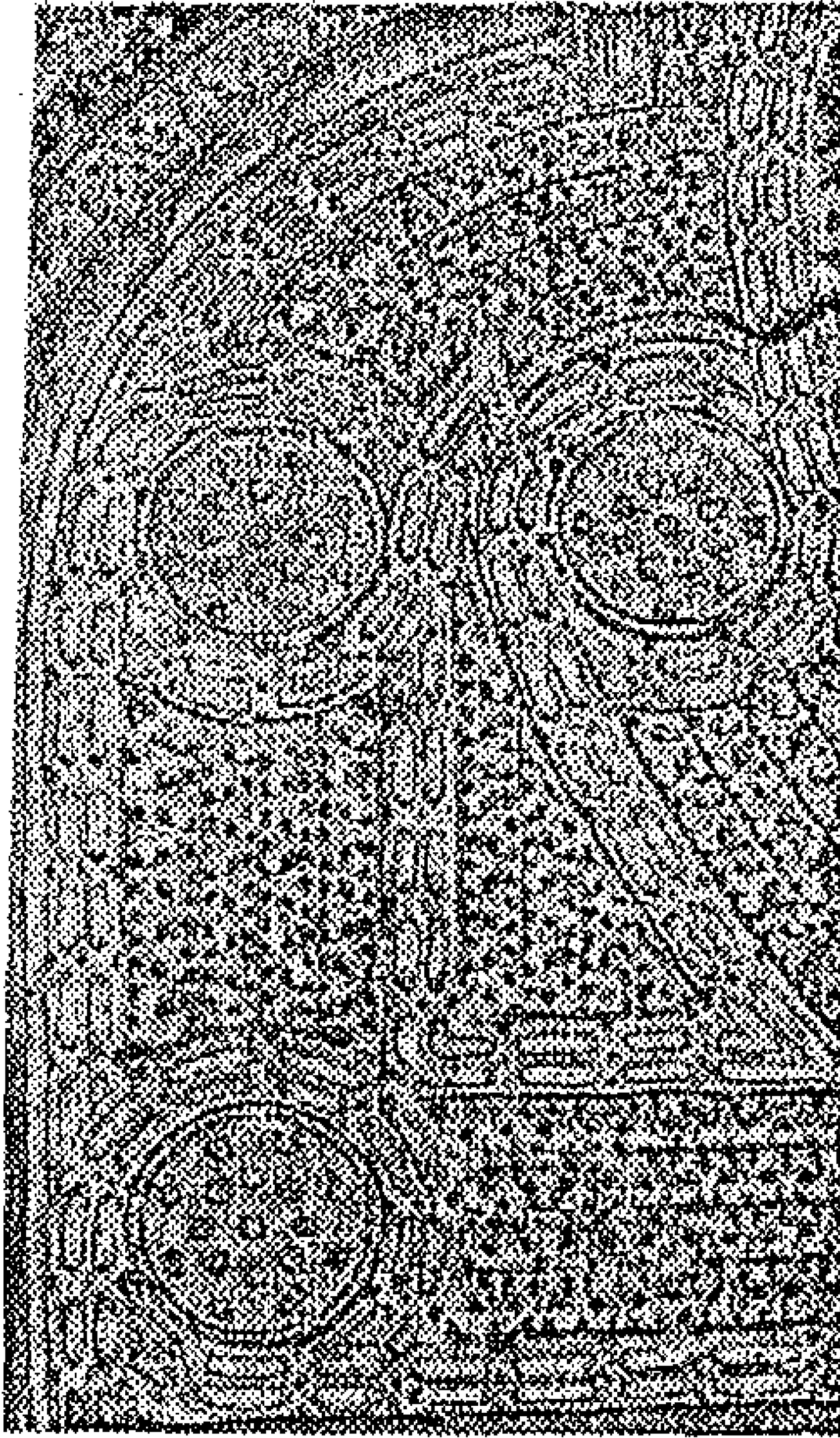


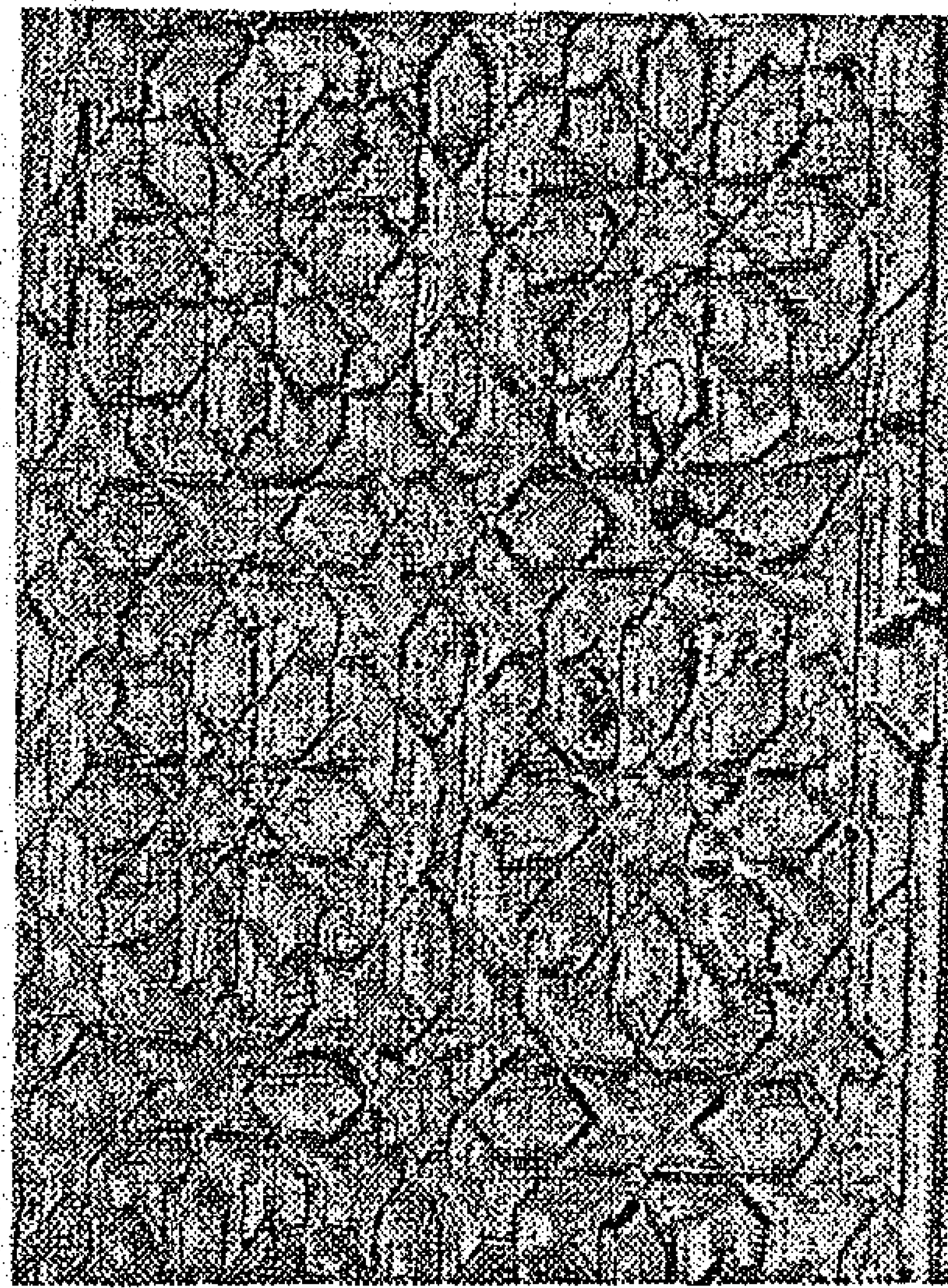




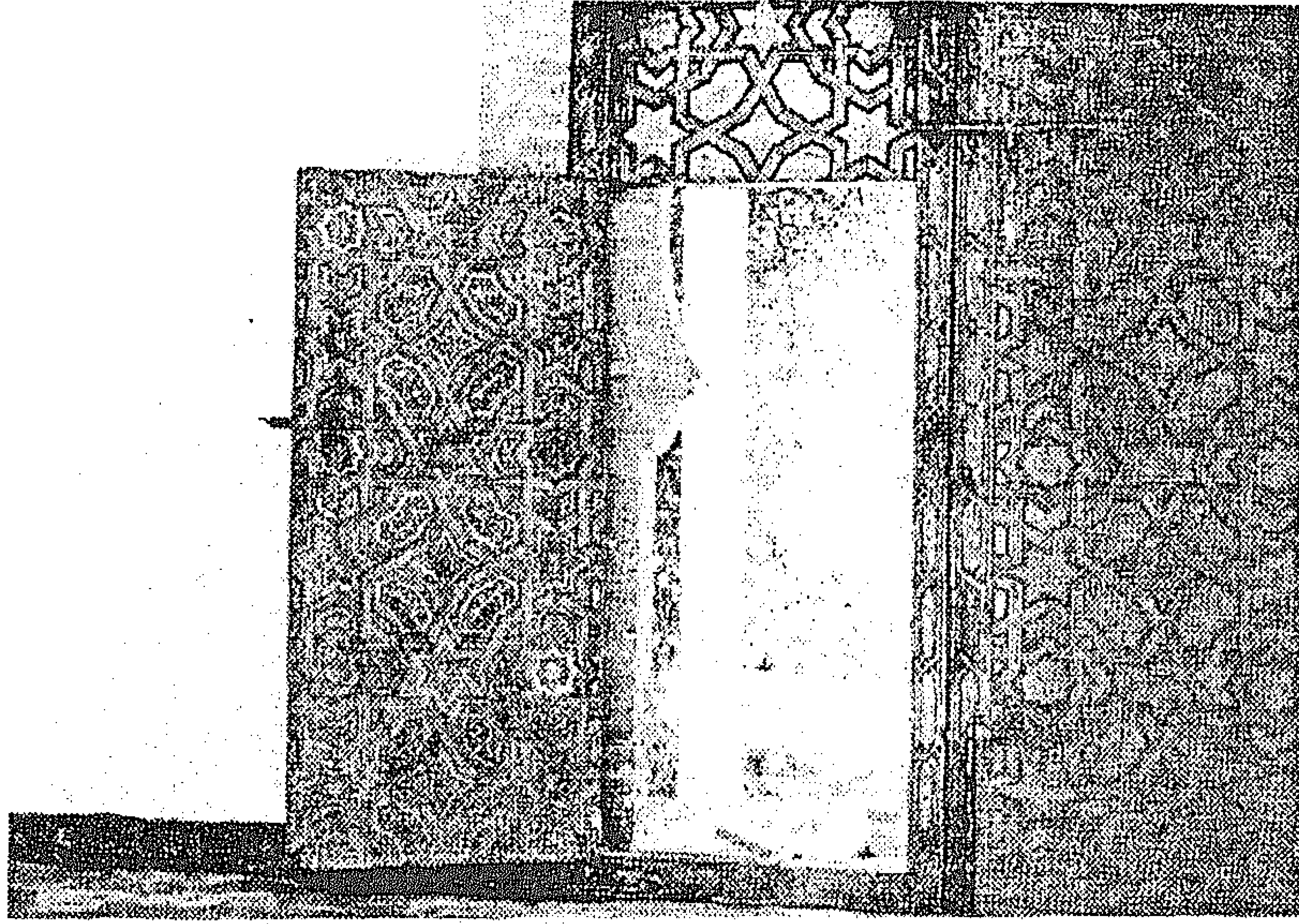
لوحة 257: الفصل السابع : (a) صندوق مطعم بكتدرائية خايين (b) رسم جداري في الكنيسة – قلعة ترادي لانوبيا - c مشربيات في كنيسة سانتا ماريا – قلعة أيوب (b) تكسيات طليطلية (e) قبة البوابة الرئيسية في القلعة – القصر في خبر الفارو (مالقة) f زخرفة جصية في القصر الأسقفي – كوينكا .

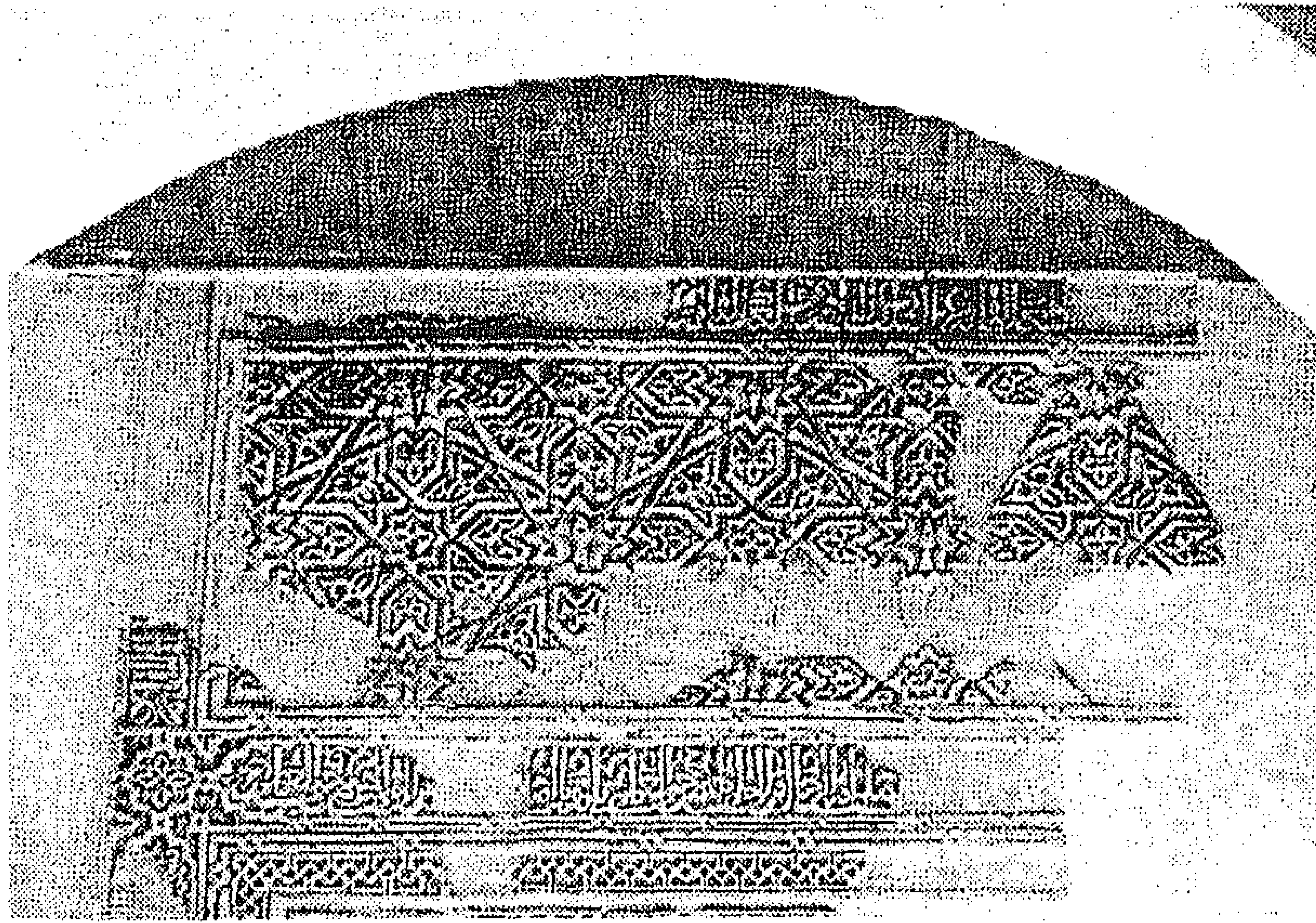




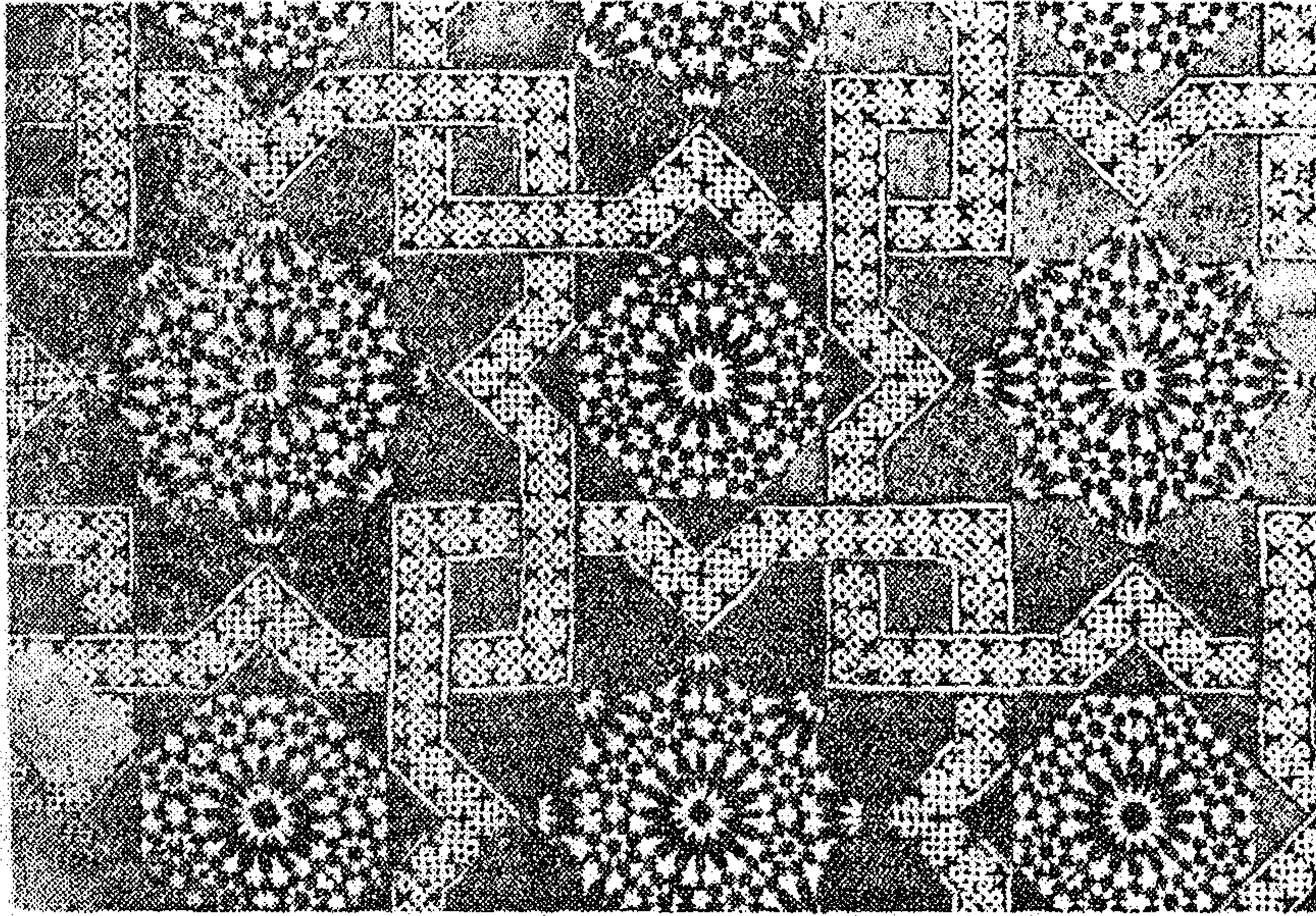


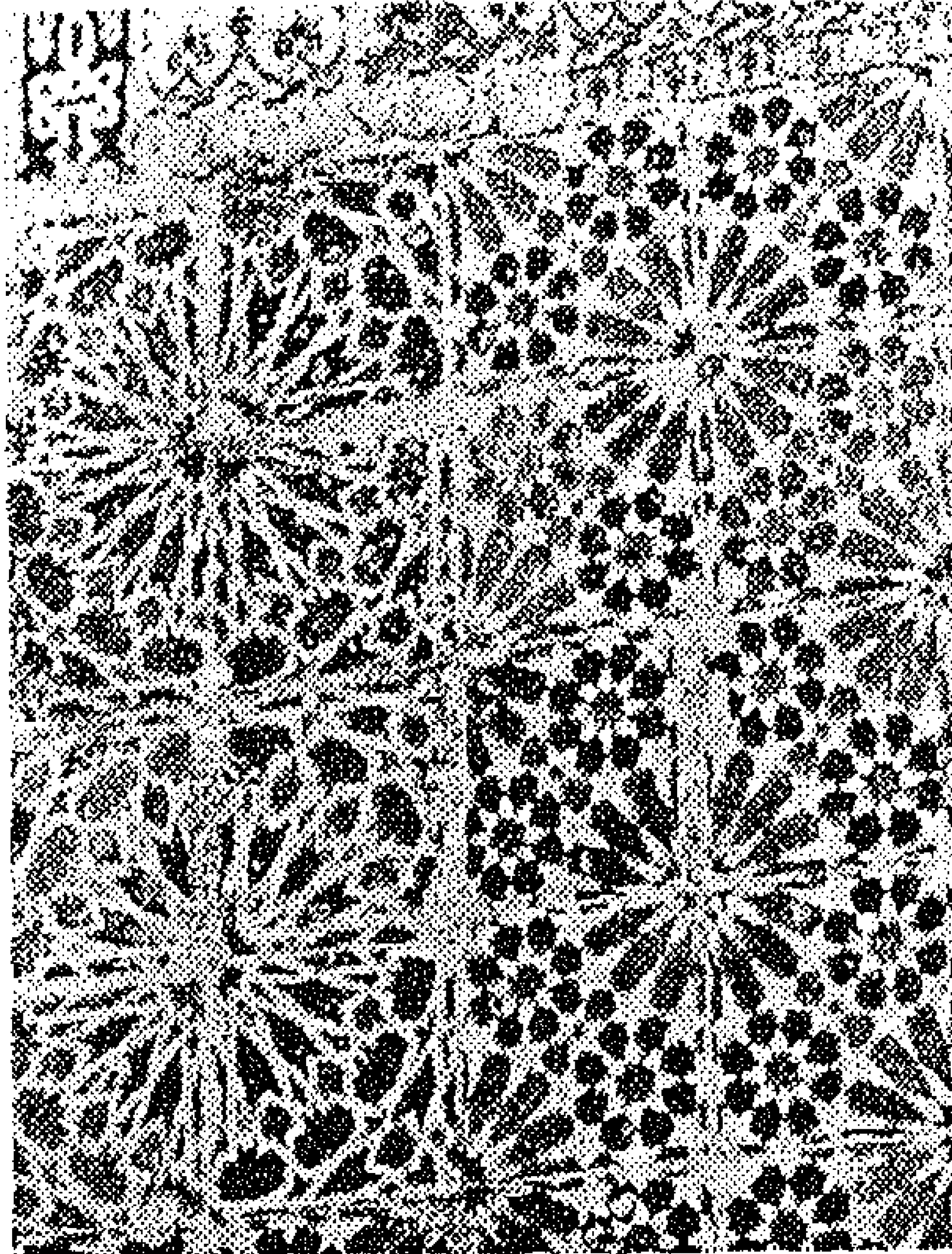
لوحة 258: الفصل السابع : (a) سقف في جنة العريف – غرناطة (b) زخرفة جصية في قصر كوجويودو (وادي الحجارة) (c) بوابة قصر تليطلة (نابارة) .

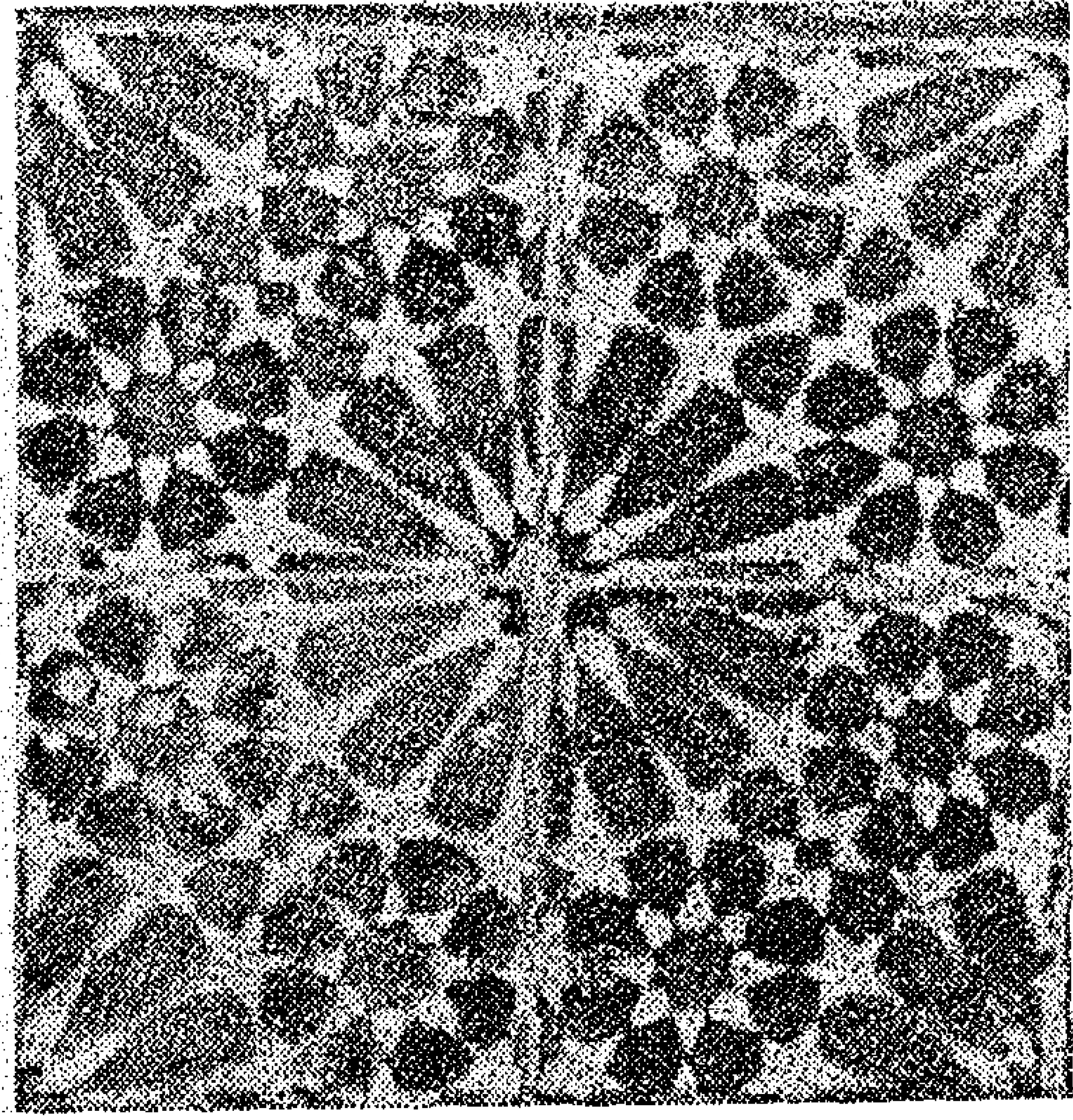




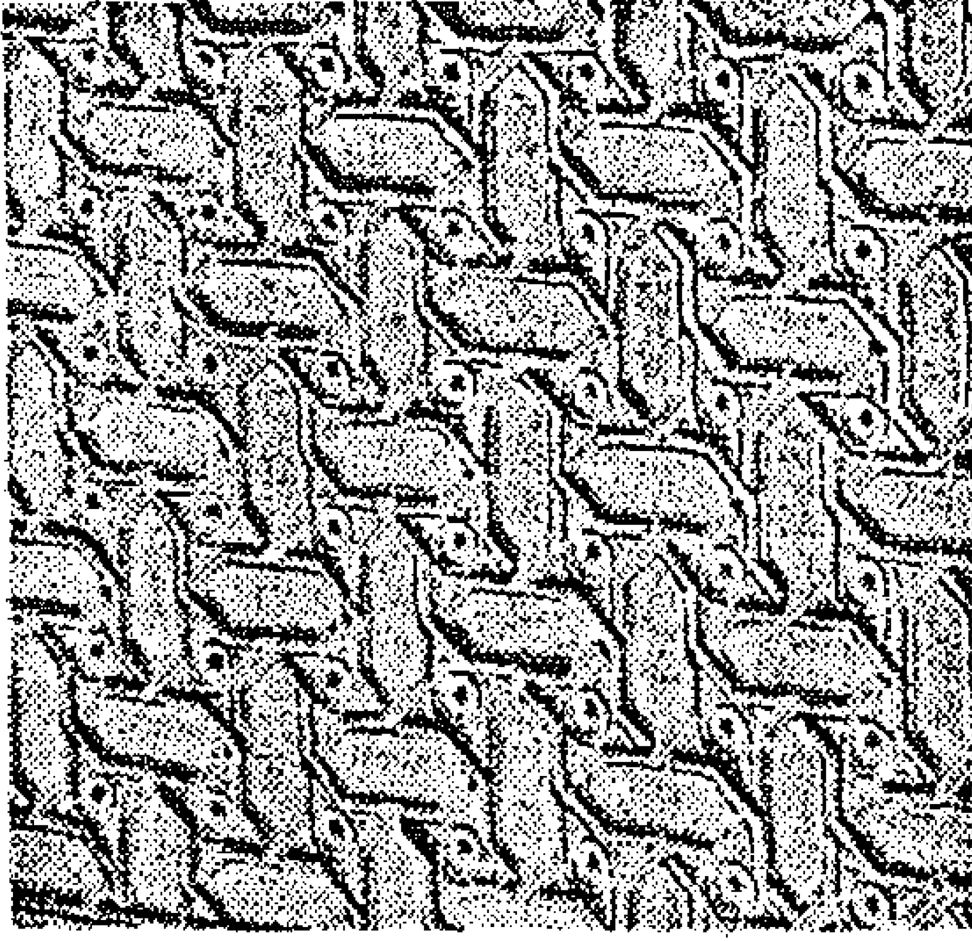
لوحة 259: الفصل التاسع : (a) بوابة قصر موندراجون – روندا (مالقة) . (b) زخرفة جصية في منزل عربي في مالقة .

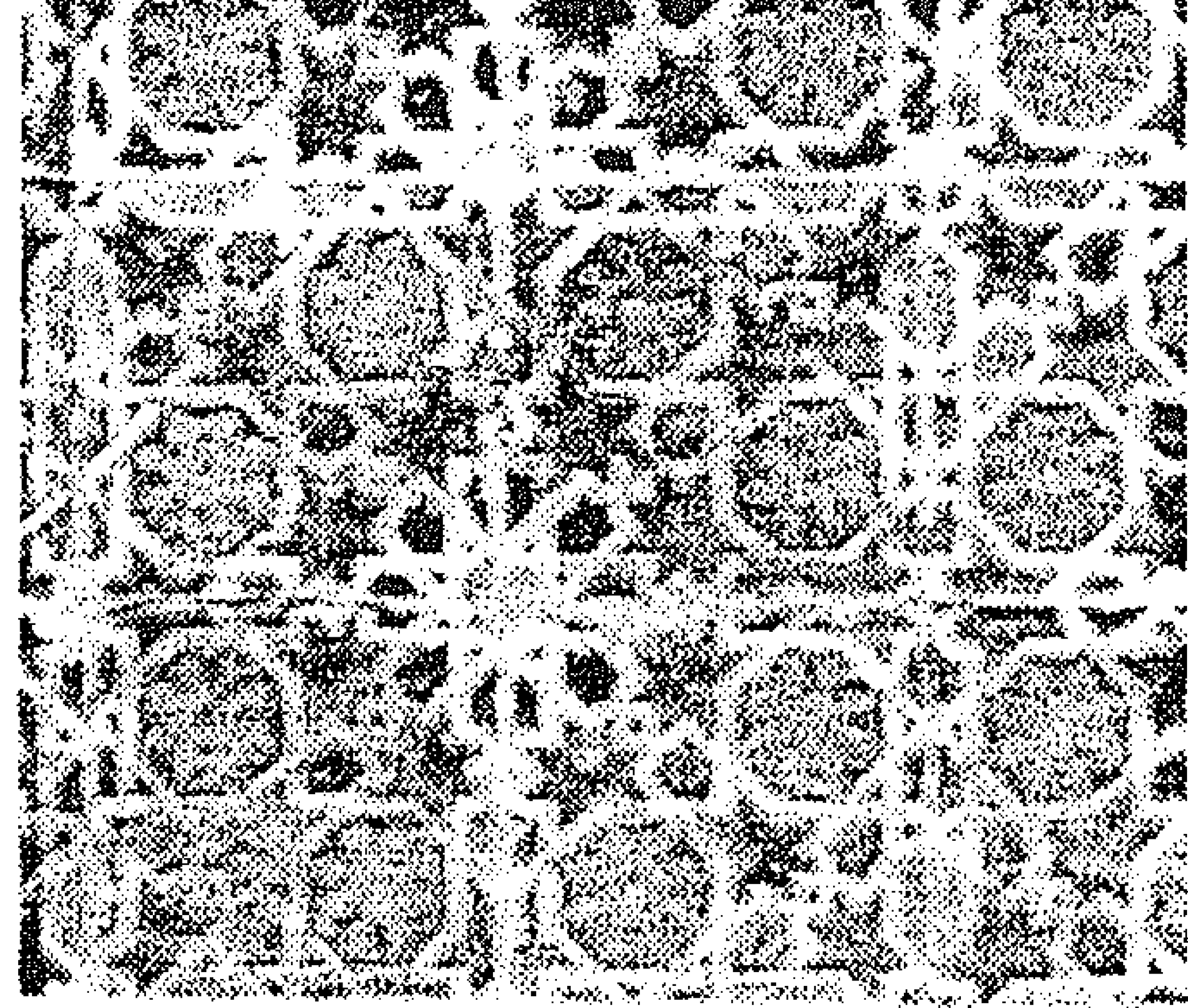


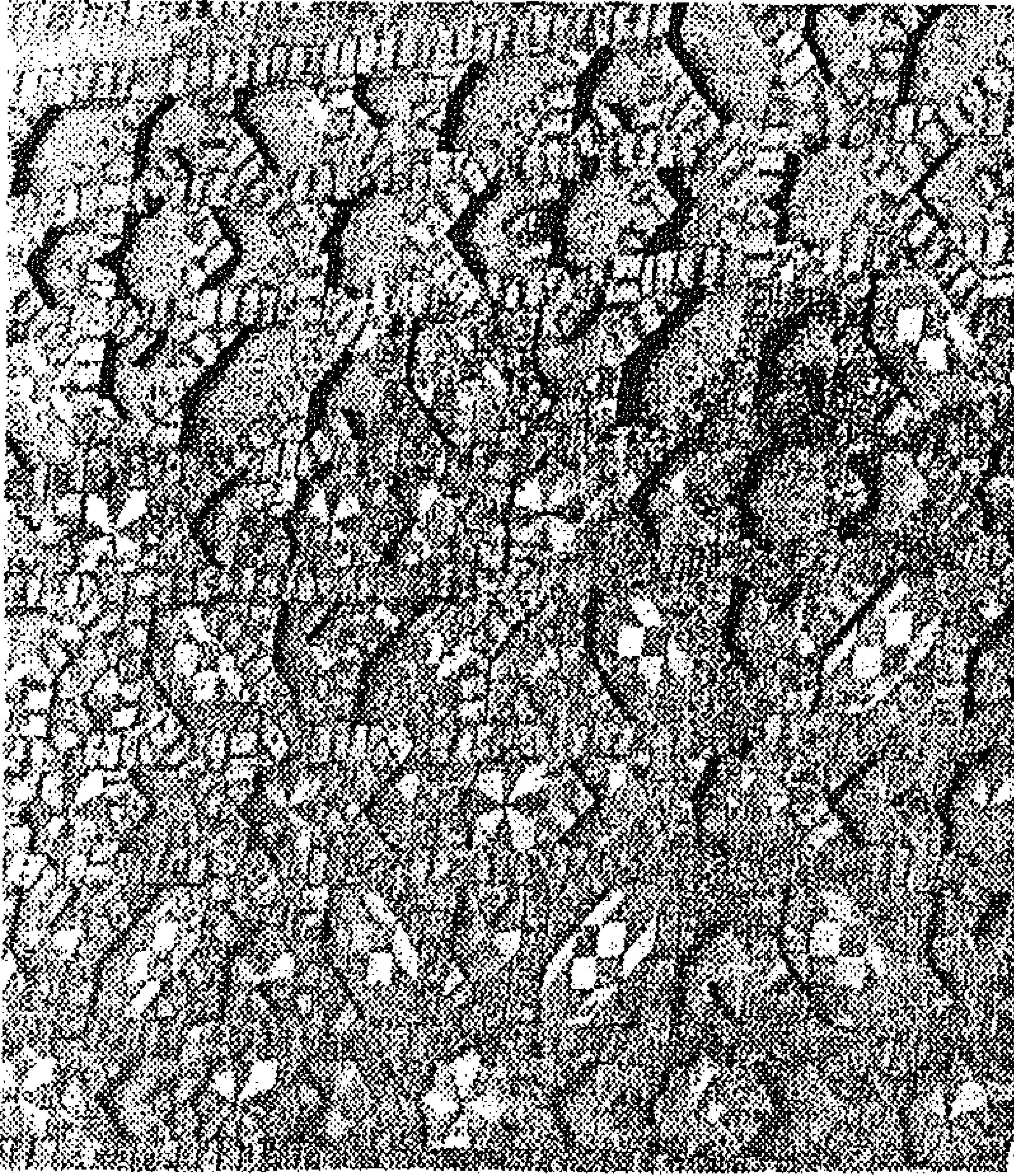


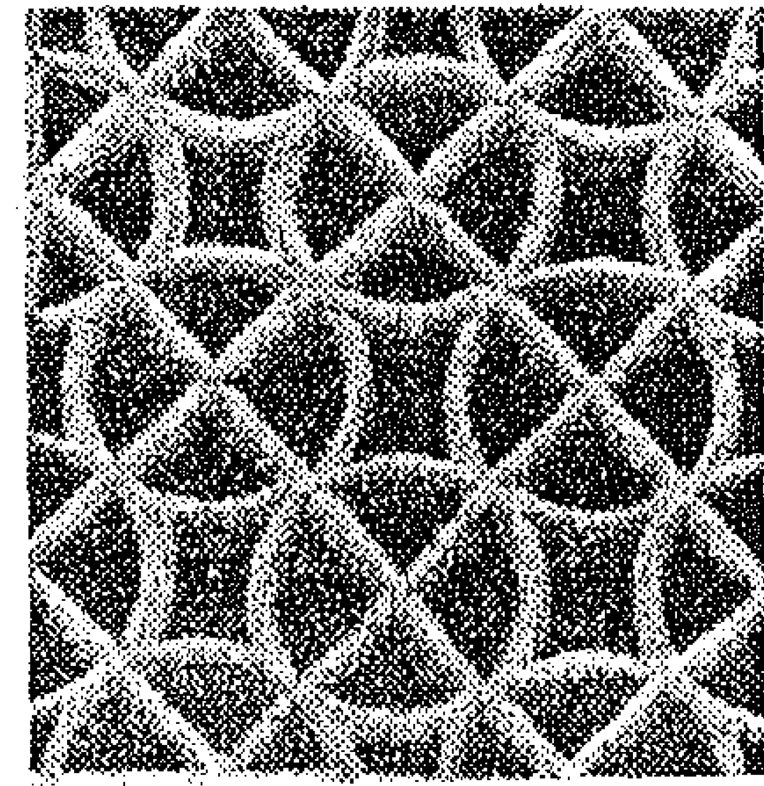


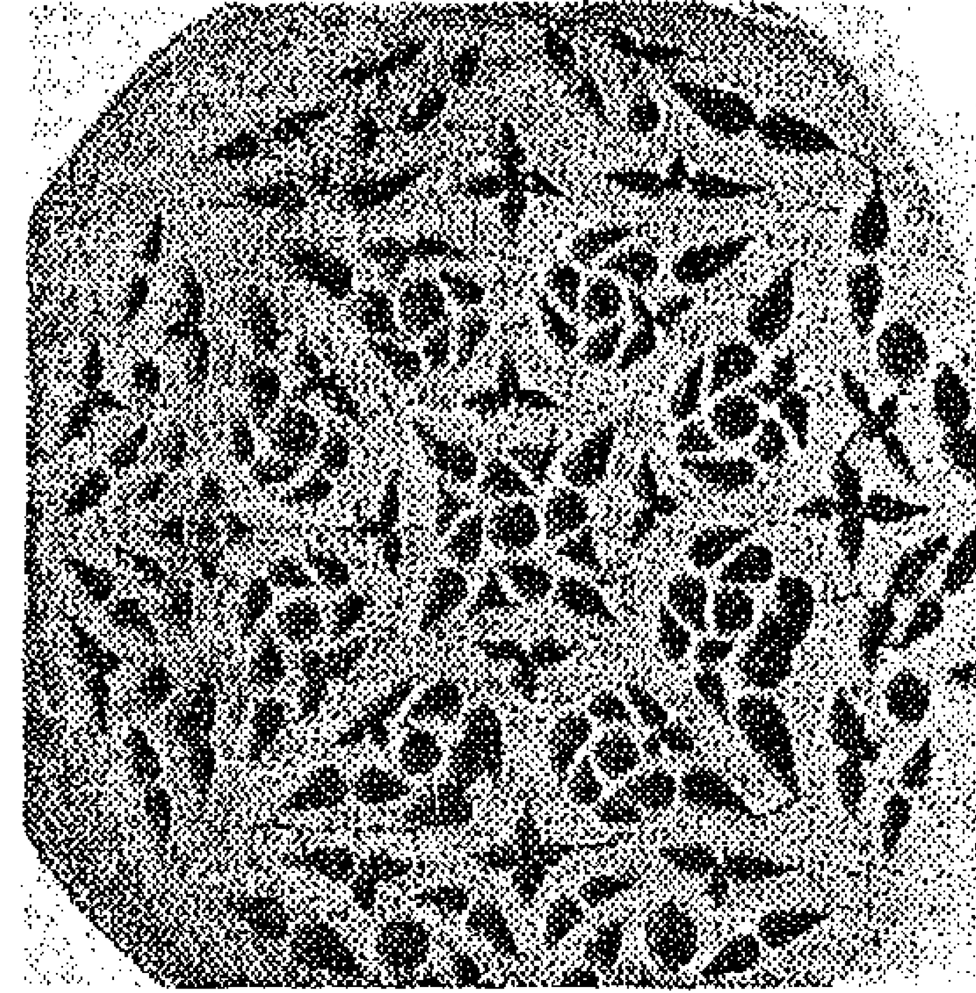
لوحة 260: الفصل الحادي عشر : تكوينات من وزرات وأرضيات مزججة المنازل والقصور الطليطلية وتلك الكائنة في ألكالادي إينارس (القرن السادس عشر) .



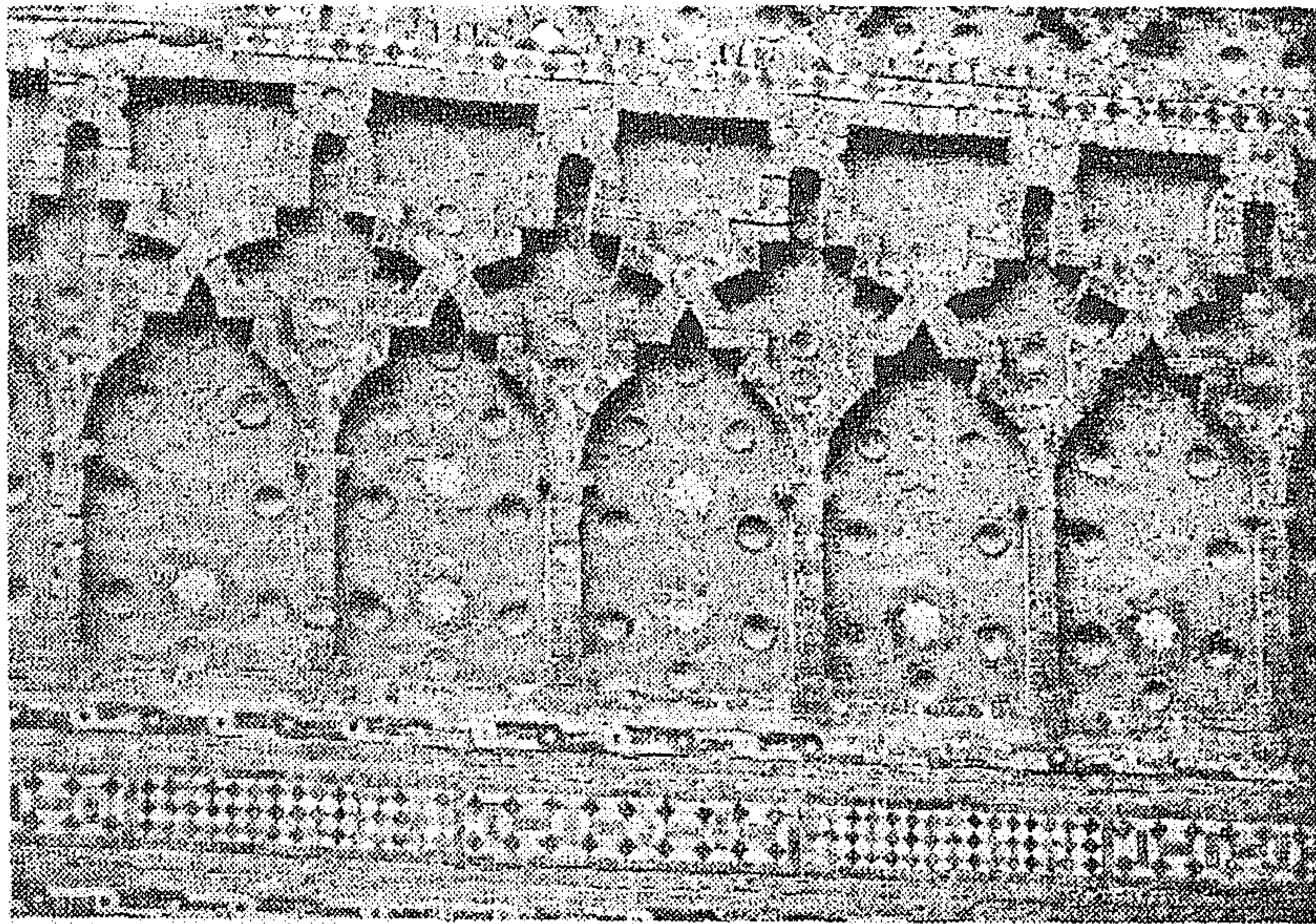


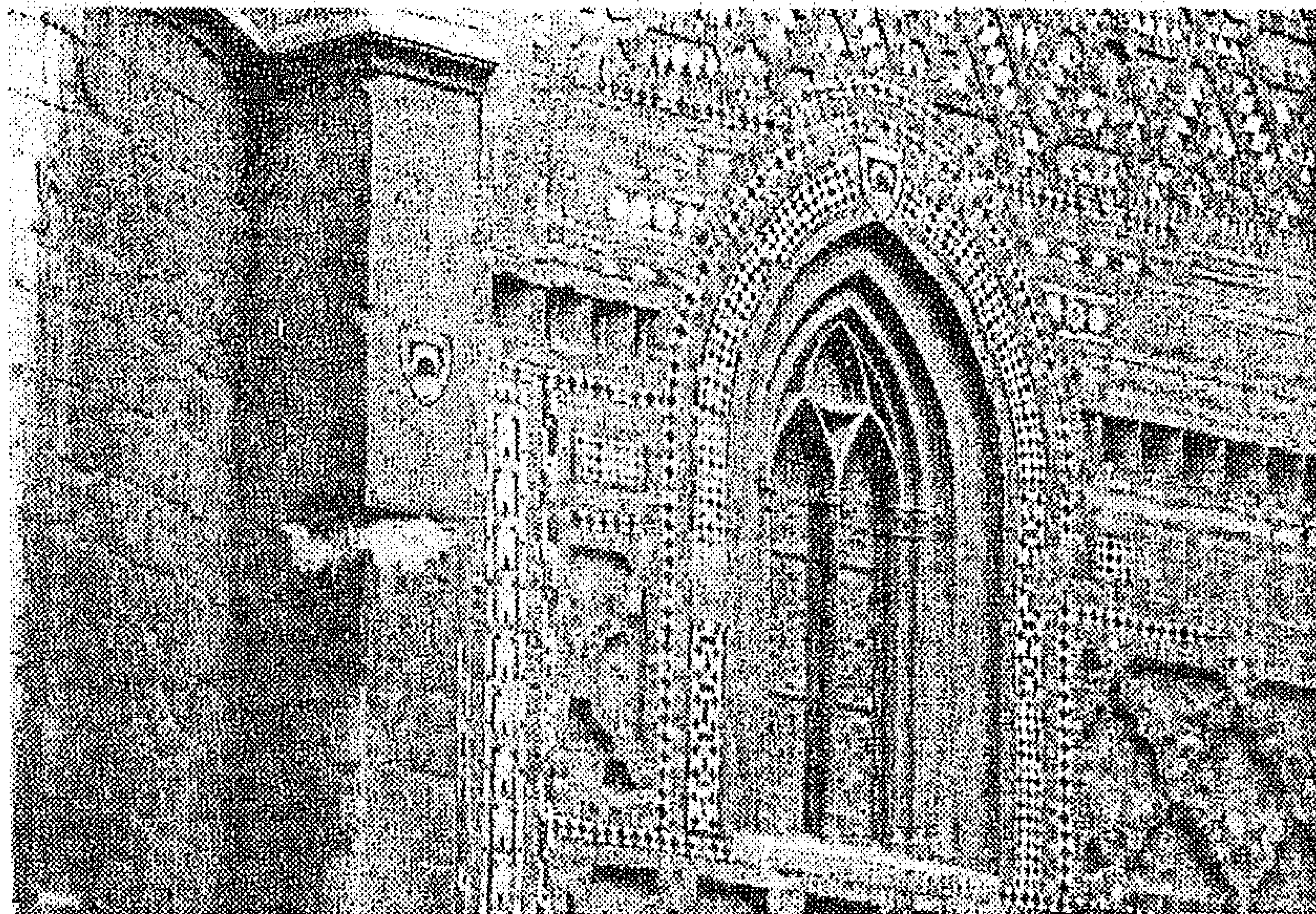






لوحة 261: (b) وزرة مزججة في قصر ميرابيل - بلاسنثيا (كاثيرس) (الفصل الخامس عشر) a بوابة الغفران في صحن أشجار البرتقال بكتدرائية أبيلية (الفصل الخامس عشر) (c) تشبيكات في ثمانية في لاسيو بسرقسطة (الفصل العشرون) e,d مشربيات في مقر الإقامة وكنيسة سانتا ماريا دي قلعة أيوب (الفصل العشرون) .





لوحة 262: الفصل العشرون زخاف في لاسيو - بسرقسطة .

قاموس إسبانى - عربى
للمصطلحات الواردة فى الكتاب

A

Almocarbes (m) (mocarabes)	مقربضات . مقريصات
Abaco (m)	طبلية العمود (فوق التاج)
Abrazadera	مفصلة
Abrazadera (f)	المفصلة
Acantaladuras verticales	الأخاديد الرأسية
Acanto (m.)	شوكة اليهود
Acatre (M.)	السطل
Acetre (m)	سطل (إناء معدنى صغير)
Acueducto (m)	قنطرة مياه
Ajedrezades decerativos	زخرفة شطرنجية
Ajorca (f)	الشوكة (الحلى)
Alacena (fa)	صوان الملابس
Albanega (f)	بنيقة العقد
Alberca (f)	بركة / حمام سباحة
Alfiz (m)	إفريز / طنف
Alcanfor	الكافور
Alcazaba (f)	القصبة
Aldaban (m)	الضبة
Aleros	رفرف (السقف)
Alfarje (m)	سقف مسطح
Alguaza (f)	رزة – مفصلة

Alhajas (f)	حلّى
Alicatado/revestido	تكسية
Aliviadero arquivolta	فتحات التخفيف
Aljibe	الجب
Almaizar (m)	مئزر
Almena (f)	شرافة
Almenilla (f)	شرافة صغيرة
Alminar (m)	المنارة
Almirez (m)	مهراس
Almizate (m)	المسند - المصد (المركز) الجزء العلوى للسقف الجمالونى
Almizcle	مسك
Ambar	عنبر
Ampolla (f)	قنينة (نفاطة)
Angulo diedro (m)	زاوية مزدوجة
Angulo obtuso (m)	زاوية منفرجة
Apice floral (m)	زيادات (نباتية)
Aras de altar	منصة المذبح
Arco: (m)	عقد
1) de herradura	عقد على شكل حدوة
2) de medio punto	عقد على نصف دائرة
3) apuntado (ojival)	عقد مدببن أو منكسر
4) lobulado	مفصص
5) Mixtelineas	متعدد الخطوط
6) parabolico	مكافئ
7) fragmentado	مجزء
8) de ingreso a	عقد المدخل إلى
9) arco ciego	عقد مطموس
10) arco al enjarjado	عقد معلق فى الهواء

11) arco aire	عقد مشرشر
Argamasa	ملاط (الجير والرمل والحجر الصغير)
Argulla	مقبض للتعليق
Armadaura de par e hilera (f)	سقف مسنم وبه أحد البراطيم فى أعلاه
Armadura de par y mudillo (f)	سقف مسنم ذو مسند فى الأعلى
Armadura indepndiente a dos aguas (f)	سقف جمالونى
Arqueologia (f)	الحفائر الأثرية
Arqueria (f)	بائكة
Arqueta (f)	صندوق خشبى صغير
Arquitecto	مهندس معمارى
Arquitectonico	معمارى
Arquivolta (f)	مجموعة من العناصر الزخرفية للتاج التى توجد بشكل رأسى وتنتهى عند الحائر (شنبران)
Arrabal (m)	الربض
Arrocabe	الركب/ حامل = الجزء الخشبى الذى يقوم عليه حامل السقف الجمالونى
Arsenal (m)	دار الصناعة / مخزن أسلحة
Asa (f)	ذراع - يد
Asentado de canto	موضوع على الجانب
Aspa (f)	خطوط متقاطعة على شكل علامة الضرب
Aspas decorativas (f)	زخرفة من خطوط متقاطعة
Atarjeas (f)	المجارى
Atarzana (f)	دار الصناعة
Atauriques	التوريق
Atizantado de arco	عقود وترية
Atizonado (aparejo)	بناء من أدية وشناوى (وضع قوالب الطوب)
Azaqivifas (f)	السقائف
Azofan (m)	(صفيح)
Azucera (f)	سوستة

Azulejo (m) (de arista) artesonado (m)	زليج (مثمن) مشطوف

B

Barbacana (f)	شواكل (ممرات جانبية بها شرفات صغيرة للمدافعين عن الأسوار
Bordado	مطرز – مدبج
Basa (f)	قاعدة العمود
Bisagra (f)	رزة
Bisel	شطف
Boca sinuosa(f)	فم به ميزب للصب
Boca trebolado	فوهة مخرمة
Brocodo	فوهة
Bocel	حلية معمارية نصف أسطوانية
Bote	علبة
Bordon (m)	عريضة
Boveda de canon	قبة نصف أسطوانية
Boveda (f)	قبوة
Boveda contragaluces estrellado	قبة ذات فتحات نجمية
Boveda carpanel	قبة نصف بيضاوية
Boveda de aristas (f)	قبوة متقاطعة (عبارة عن قبوتين يختلف عنهما أربعة)
Boveda de crucera	قبة مصلبة: قبة فيها أشرطة بارزة متقاطعة على شكل القبوات القوطية
Boveda de cuarte de cilindro	قبة ربع أسطوانية
Boveda de morcarabes	قبة ذات ضلوع بارزة متقاطعة
Boveda de mocarabes	قبة المقربصات
Boveda de ogivas	قبة قوطية مخموسة: قبة ذات ضلوع بارزة متقاطعة
Boveda esquifada	قبة مسطحة الرأس (مشطوفة)
Brasero	مدفأة
Brasalete (m)	خلخال
Brocal (m)	حافة البئرة

Bulboso	بصلى الشكل (وخاصة من ناحية الجذور)
Busto (m)	بدن العمود

C

Collarin	مسبحة / طوق يوجد فى بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
Camara de enfriamiento	غرفة التبريد
Cana de soplar	أنبوب النفخ
Canal (m)	قناة
Canastilla (cilindrica)	على شكل سلة (مستديرة)
Candil	قنديل
Candilejas	قناذيل إناء للزيت فى القنديل - أضواء المسرح
Canecilla (f)	كابولى - مسند
Canas de plomo (m)	قنوات من الرصاص
Canto	حجر موضوع على واجهته
Canto y tizon	وضع قوالب الطوب على الواجهة وعلى الجانب فى شكل تبادلى
Cantorales	كتب المرتلين (فى الكنائس)
Conrtrafuertes	دعائم (تسند جدران البناء من الخارج)
Capilla (f)	مصلى / كنيسة صغيرة
Capital Campaniforme	تاج ناقوسى
Capitel Commpuesto	تاج مركب
Capitel (m)	تاج
Capitel avisparo (m)	تاج على شكل خلية النحل
Capitel Corintio	تاج كورنثى
Capitel jonico	تاج أيونى (يونانى له أربع لفائف كبيرة متصلة)
Capitel palmiforne	تاج سعفى (نخيلى)
Castillo	حصن
Catedral (f)	كاتدرائية
Celosia	تشبيكة (تشبيكة النافذة)
Cenefa (f)	كنار

Ceramica (de cuerda seca)	(حزف) سيراميك (ذو الفواصل الجافة)
Ceramica (de reflejos metalicos)	(خزف) ذو البريفق المعدنى
Ceramica vidriada (f)	سيراميك مزجج
Cercas (f)	أسوار
Chaflan	حافة أو ناصية مشطوفة
Chapa (de plomo)	طبقة (من الرصاص)
Charnela - bisagra - gozne	رباط
Cimacio	قرمة التاج (طنف زخرفى يعلو التاج تميل جوانبه الأربعة نحو الداخل فى انحناء مقعر)
Cimborrio	رقبة القبة
Cimbra (f)	هيكل خشبى
Cinta (faja)	حزام
Circules anudados (m)	دوائر مترابطة
Circudadela	قلعة
Clara baya (f)	منور – كوة السقف
Claustro (m)	مقر الإقامة فى الدير / رواق
Clave	مفتاح (العقد – أو القبة)
Cobre (darafo a fuego) (m)	نحاس (مذهب بالحرق)
Cogollete (cogallo) (m)	(رقبة) قلب
Collar - Caseoan	عقد
Columna (arrimada a)	عمود (ملاصق د)
Columna (f)	عمود
Columna de marmol jaspeado	من الرخام المجزع
Compodicion sesgada	تكوينات مائلة
Concavidad	طاجن
Conduccion de agua (f)	مواسير المياه
Conventio (m)	دير
Cornisa	كورنيش

Corona de luces	تاج عنوار
Corporeizar	جسّد
Crisal (ceramica)	حلة (سيراميك)
Crisal (de noca) (m)	زجاج (حجرى)
Cuadrado en posicion sesgada	تكوينات مربعة فى وضع مائل
Cuadropedo	رباعى الأرجل أو القوائم
Cubierta de base eliprica	سقف ذو قاعدة بيضاوية
Cubierta se par e hilera	سقف جمالونى يرتبط بأحد البراطيم فى أعلاه
Cubierta de par y nudillo	سقف جمالونى ذو بحر فى أعلاه (المسند والرباط)
Cubierta	سقف غير مستو
Ciello (m)	رقبة
Cuenco (m)	طاس / تجويف - مصفاة
Cuerda (seca) (f)	فواصل (جافة)
Cuerpo globular	بدن كروى
Cupula de gallon	قبة مفصصة
Cupula sobre pechinas	قبة ذات مثلثات كروية (فى منذقة الانتقال)
Cupula sobre trompas	قبة ذات جوقات مقوسة
Cupula sobre srcas cruzada	قبة متقاطعة الضلوع
Curato de esfera	ربع كروى
Eliptico	إهليجى
Circulos secantes (m)	دوائر متقاطعة
Troncoconica	على شكل سلة (مخروطية)

D

Decoracion (geometrica) (f)	زخرفة (هندسية)
Decoracion impresa	زخرفة مطبوعة
Decoracion aplicada (f)	رخرفة تطبيقية
Decoracion incrustada	زخرفة مطعمة
Despiezo (despegar)	عيّن أحجام الحجارة فى البناء

Diadema (f)	أكليل (تاج)
Dintel adovelado	عتب سنج (قطع حجرية ملتصقة تشبه العقد)
Dintel despezado (m)	عتب سنج
Dodecagono (m)	شكل ذو اثنى عشر ضلعا
Dovela (f)	سنجة العقد (القطعة الحجرية التى يتألف العقد من مجموعها)
Dovela engatillada	سنجة مقوسة

E

Empotrado	أدخل / ركز فى حائط – كفف
emputrado	مكفت
Empujes	دفع – عزم
Enchapado	مصفح
Enchapar	يقوم بتصفيح / يغطى بطبقة
Enjarje	خرجة / نقطة التقاء عدة أضلاع (عند البداية)
Enjutas v. albanega	طبلة – بنيقة
Ensambladura arquitectonica (f)	تعشيق معمارى
Epigrafia	كتابة
Epitafio	شاهد قبر
Equilateral	متساتوى الأضلاع
Equinos (lisos)	حليات محدبة (ملساء)
Ermita	كنيسة صغيرة خارج النطاق
Escocia	حلية معمارية مقعرة
Escoria de vidrio	بقايا الزجاج
Esgrafita (f)	زخرفة مكشوطة (طبقتين من الجص والحفر على إحداهما)
Esmalte alvedado	مينا مخرمة
Espigon (m)	رصيف النهر أو البحر / سنبلة شائكة / محور دوران / محور أسطوانى
Espiral (m)	حلزونى
Espiuinillas (frisos decorativos) (f)	أفاريز زخرفية مسننة
	صهريج

Estelas sepulcrales	شواهد قبور
Estrella (de cuato pumtos)	نجمة (ذات أربعة أطراف)
se 5, 6, 7, 8, 10, ... etc)	
Estrias	أخاديد
Estribo (m)	رباط
Estuco	قصعة - صفحة
Esvadtico (cruz)	صليب معقوف
Evacuacian de los residuos	التخلص من النفايات
Excavacion arqueologica	حفائر أثرية
Excavar	يحفر

F

Fabricacion mediante moldeado	التصنيع بالقوالب
Fabricado cotenacillas	التصنيع بالملقط
Faldon (de techumrbre)	جانب (من جوانب السقف)
Faro	فنار
Fobiolo	أوراق
Friso - alicer	أفريز (إزار)
Fronti (spicia)	واجهة
Frutos	ثمار فواكه
Fuente	نافورة / نبع
Fuste (m)	بدن العمود
Fuste anillado	بدن ذو حلقات
Fuste de estiras	بدن ذو قنوات (رأسية غائرة)
Fuste en espiral	بدن ذو قنوات حلزونية
Fuste liso	بدن أملس
Fuste retorcido	بدن مقتول (خطوط رأسية مبرومة)

G

Gablete	جمالونى
Galeria abovedada	ساباط
Gallon	حلية معمارية (فص)
Gallote	حلق
Gamada (cruz)	صليب معقوف
Gozne v. bisagra, quiciarela	رزة – مفصلة
Gravacian en negativo	الكتابة بالمقلوب
Greca	حلية – جفت

H-I-J

Harpado - arpado	مسنن
Hender (el yeoo)	إحداث أخاديد فى الجص
Hendido	غائر
Herrajes	مفصلات الباب
Herramiebnta (del cantero)	عدة (الحجّار)
Hiladas de sillares	مداميك حجرية
Hilera	مدماك
Hilo / alambre de (oro/ plata)	خيط
Hipocausto	مكان يدور فيه الهواء الساخن
Hoja	ورقة / نصل
Hojas acorazonadas	أوراق على شكل قلوب
Hojas dividas en cuatro foliolas	أوراق مقسمة إلى أربعة أجزاء
Hojas hendidas y con anillo en medio	أوراق مشطوفة أو مشققة وفى وسطها ختم
Hormigon	ملاط / صلب / أسمنت
Horno (de enfriamiento)	فرن (التبريد)
Hueso (obra a)	صغيرة (البناء بالحجارة بدون استخدام الكلس أو الطينة)
Iglesia	كنيسة
Imbricado	متراكب – زخرفة على هيئة قشرة السمك

Impostas	حدائر (كتل مربعة تعلو تيجان الأعمدة)
Impostas de srranque de la cupula	حدائر بداية القبة
Incensario	مبخرة
Incrustacion (f)	التعشيق
Inscripcion (cufica)	خط (كوفى)
Instrumentos punzantes	أدوات الحفر
Intrados	باطن (العقد) (القبة)
Jamba	غضادة
Jarrita (f)	جرة صغيرة
Jarro	قلة / إبريق
Jarron	إناء كبير - جرة
Juderia	حارة اليهود

L-M-N

Labor calada (f)	التفريغ فى الزخرفة
Laceria (f)	تشبيكة
Ladrillo aplantillado (m)	آجر مقولب
Lamparilla (f)	لمبة
Lapida conmemorativa (f)	لوحة تذكارية
Lapida empotrada en el muro	لوحة معشقة فى الحائط
Lateral	البلاطة الجانبية
Lazo (m)	تشبيكة
Lazo (recto) (m)	تشبيكات مستقيمة
Lazo curvos	تشبيكات منحنية
Letrina (f)	الصرف الصحى
Lina (f)	الخشبة فى أعلى السقف الجمالونى
Lobulos (m)	فصوص (فى الأقواس)
Losas de axial	كتل محورية
Loza domestica	

Loza de cuerda seca	بلاطة ذات الفواصل الجافة
Lucerna (f)	ثريا
	مكان مفتوح فى القبة
Lucernario (m)	العمود الأوسط فى المئذنة
Macho central	بناء من الحجر غير المهذب
Mampostria	الرخامّ (الفنى الذى يقوم بقطع وصقل الرخام)
Mausoleo (m)	ضريح
Meandro (m)	تشبيكات زخرفية معقدة
Mechinal	غرفة صغيرة جداً
Medallon	جامة / ميدالية
Mensulas (f)	حوامل
Nielado	مكفت (نوع من أنواع التكفيت حيث
	العناصر المكفتة على أرضية سوداء أو العكس
Minarete (m)	منارة
Misal	كتاب الصلوات (فى المسيحية)
Mitra (f)	أبرشية الأسقف
Moboliario religieso	أثاث دينى
Mocarabe (m)	المقربض - المقرنص
Modillon	كابولى (مسند من الحجارة أو الخشب يحمل
	العقود أو الأجزاء البارزة عن وجه المبانى)
Modillon en curva de nacela (m)	كابولى ذو انحناء مقعر
Moheta de molduras	كتف (بولصقالة) إطار الفتحات بالجدران
	الذى يسنح بظهور عرض المبانى
Moldura (f)	قالب
Mortero (m)	مهراس (هاون)
Mosaico (m)	فسيفساء
Mosoista	فنى تركيب الفسيفساء
Motivos ornamentales (m)	أشكال زخرفية

Mozarabe	مستعرب
Mensulas de sillares	كابولى من الكتل الحجرية
Mudejar	مدجن
Nacela (f)	حلية مقعرة
Nave (f)	بلاطة (رواق)
Nave central (m)	البلاطة الوسطى (يطلق على الفراغ الكائن بين بائكتين)
Negrusco mate (m)	أسود مطفى
Nervios cruzados (m)	أضلاع متقاطعة
Nervios realzados	الأضلاع البارزة
Nones (m)	وترية (فردى)

O-P-Q-R

(de) planta cuadrada (f)	مسطح مربع
Piriforme	حجمك كمثرى
Mielado (solre blanco)	مكفت
Nacela (f)	حلبة معمارية مقعرة
Nav (f)	ساقية
Nave (axial) (f)	بلاطة محورية
Nave central (m)	البلاطة الرئيسية – الرواق الرئيسى
Neevios realzodos	أضلاع بارزة
Nervios (m)	أضلاع
Nicho (m)	كوة – فراغ فى الحائط
Nicho decorativo (m)	كوة (رخرفية)
Ochavar	صيّره مثمن الأضلاع
Oculo (m)	منور
Ojete (ovalado) (circular)	عين (بيضاوية)
Ondulada	منموج
Oratorio	مصلى
Orfebreria	صناعة صغيرة يدوية

Orla (f)	كنار أو حاشية
Oro (de baja ley) (m)	ذهب (ضعيف العيار)
Orza (f)	برطمان
Palma (asimetirca)	سعفة (غير منتظمة)
Palmeta (p)	سعفة
Panal de abejas	خلايا النحل (قرص العسل)
Panel	حشوة (وصلة من الخشب أو الحجر مزينة)
Pano (m)	حائط ساتر
Paramento (pleno)	كتلة مجربة
Parroquia	مصلى - كنيسة صغيرة
Pasadizo	ممر - دهليز
Pasta	عجينة
Ponzon (m)	جرة
Pavimento (v. saleria) (m)	زرضية
Pebetero (m)	مبخرة
Pentagono	مخمس
Pico (vertedor)	فتحة (للصب)
Pila (f)	حوض / دعامة
Pila (intermedia)	الدعامة الوسطى فى الجسر
Pila bautizal	حوض (للتعميد)
Pilar (m)	كتف - عمود مربع
Pilastra(f)	عمود مربع / كتف
Pintura (al temple)	دهان (مائى)
Plano	مسطح
Planta (f)	نبات/ دور
Planta (v. traza)(f)	مخطط
Planta cruciforme	مسطح على شكل صليب
Plata (repujada y dorada) (f)	فضة

Plemento (m)	حشو السقف
Plinto	الجزء المربع فى قاعدة العمود
Policromia (f)	تلوين
Poligonal	شكل متعدد الزوايا
Pomo (m)	وعاء عطرى منتفخ البطن
Pontil	المادة المصهورة فى الزجاج
Portada (f)	واجهة
Postigo (m)	باب صغير
Poyo (m)	مصطبة
Presa	سد
Presbiterio (m)	مقصورة الكهنة
Puerta (f)	باب
Pulpito (m)	منبر فى الكنيسة
Pulsera (f)	أسورة
Puente	كوبرى - جسر
Quiciarala (f)	سكرجة (الجزء الذى يسمى شعبياً بعقب الباب)
Quicio (m)	نجران الباب (الجزء الذى يسمى شعبياً بعقب الباب)
Radial (m)	نصف قطرى
Panza	بطن - جوف
Penchina	مثلث كروى(أحد أنوا ع منطقة الانتقال)
Redama (f)	قلة - قنينة ضيقة العنق
Refectorio (m)	قاعة الطعام فى دير أو مدرية
Peldano (m)	درجة السلم
Relicario	صندوق لحفظ المقدسات
Riquera	فوهة
Roleo (m)	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo (denticulsdo)	معين مسنن
Rombo (m)	معين

Rustico (a)	حجر مسنم (قطعة حجرية وجهها بارز محدب فى وسطه)

S-T

Amartillo	تقنسة الزخرفة البارزة على المعادن باستخدام الطرق
Cara inferior - caras verticales	الوجه السفلى – الوجهان الرأسيان
Condecoracion aplicada	زخرفة بالإضافة
Moldeado	بالقالب
Sabat (v.pasadizo)	ساباط
Sacristia	غرفة حفظ المقدسات (المسيحية)
Sagrario	بيت القربان المقدس (فى الكنائس)
Sala (capitular)	صالة المجمع الكنسى)
Salmer	كتلة حجرية توضع بشكل مائل ويتم عليها تحميل كافة سنجات العقد (برذعة)
Salmero	مسلة/ مسنن – إبرة مدببة
Semiesferico	شبه كروى
Semiovoide (a)	شبه بيضاوى
Seudovolutas (v. volutas)	شبه لفائف
Sillarejos (m)	كتل حجرية غير مشذبة
Sillares (m)	مداميك / كتل حجرية
Sillena (f)	كتل مجرية منحوتة
Sinagogo (s) (f)	بيع (بيعة) دار العبادة اليهودية
Sinuos o/a	متعرج
Soga (f)	أدية (الطوب أو الحجر موضوعًا بشكل طولى)
Soplado	بالنفخ
Surtidor	مخرة المياه
Tabic	لوحة خشبية
Tablero	لوح السقف القائم بشكل عرضى عن البراطيم
Taco (de ladrillo)	ركن – كعب (قوالب الطوب) بروز
Tallosta (v.marmolista)	النقاش
Tallo (s) enlazades (m)	غصن (أغصان متداخلة – متشابكة)

Tapadera	غطاء
Taicera (f)	سجاد
Taracea (f)	تطعيم – ترصيع زخرفة المواد بإضافة مادة أخرى من خلال حفر شقوق وملؤها بالمادة الجديدة
Taza (s) (chata (s)	آنية صغيرة
Techumbre	السقف
Tecnica repujado y cincelado	تقنية الزخرفية البارزة بالطرق والحفر
Teja (f)	قرميد
Tajado (m)	سقف مغطى بالقرميد
Testero	واجهة
Timpano (m) (v. enjuta)	بنيقة / طبلة العقد (فراغ يشبه المثلث يقع بين استدارة العقد وفتحة الباب)
Tirante (m)	وتر (عود من الخشب يمتد بين الحدائد ويربط العقود فيما بينها
Tiraz (m)	نوع من القماش (طراز)
Tizon (m)	شناوى (الطوب أو الحجر موضوعاً بشكل عرضى)
Toca (f)	العمامة / غطاء الرأس
Trabajo (de madera)	أعمال (التجارة)
Tracista	واضح المخطط (أى المصمم)
Trados (m)	ظهر العقد – السطح الخارجى للقبة
Tragaluz	منور
Svastica [v. esvastica y cruz gamada]	صليب معقوف
Trompa angular (f)	زاوية الانتقال
Trapezoide	شلبه متحرف
Trasdosado	قوس المنحنى الخارجى للعقد
Trasunto (m)	نسخة طبق الأصل
Tranza	مخطط
Trazado (en zizzag)	مخطط متعرج
Trazado (s) geometrico	مخطط (ات) هندسية

Trecza	ضفيرة
Trenzer	يضفر
Trepano	اسم عدة الحفرعلى الرخام
Tri (lobulado)	ثلاثى (ذو ثلاثة فصوص)
Trocado (m)	نوع من القماش (الديباج)
Trocado (conica)	انتقال (مخروطى)
Trompa (f)	عقد الزاوية / منطقة الانتقال (أى الانتقال من المربع إلى الثمن ثم الأسطوانى)
Troncopiramidal	شكل هرمى ناقص
Tunica (s) de brocado	جلباب (حلايب) من الديباج
Voluta (s)	لفائف حلزونية تستعمل غالباً فى التيجان
Varetes (curvas)	(منحنية)
Vasito	كوب صغير
Vaso (soplado en molde)	إناء (كوب) بإسلوب النفخ بالقالب
Vastgo	ذراع – قضيب
Venas (de las hojas)	عروق (الورق)
Vertice	قمة أو رأس الزاوية
Vestibulo	ردهة المدخل
Violin (v. trepano)	اسم الحفر على الرخام
Vidrio (dorado)	زجاج (مذهب)
Vigas	دعامات – برطيم (هى الكتل الخشبية الموضوعة بشكل عرضى على الأروقة)
Yeseria (decorativa)	أعمال الجص الزخرفة الجصية
Yeso	جص
Zaguan	دهليز
Zocalo	وزرة (أسفل الحائط وقد يزيد ارتفاعها عن المتر)

الحواشي والهوامش

(1) GARCIA Y BELLIDO, A.: Un gran mosaico de Italica, en Habis, Univers dad de Sevilla, I, 1970, p. 178

(2) PEIETO VIVES, A., y GOMEZ-MORENO, M.: El lazo. Decoracion geometrica musulmana , Madrid, 1921, (figura num. 34)

(3) MELIDA, J. RAMON: EL arte en Espana durante la epoca romana, en Historia de Espana, dirigida por MENENDEZ PIDAL, t. II, fig. 555

(4) Ars Hispaniae, II, fig. 154

(5) HAMILTON, R. R.: Khirbat al-Mafjar. Oxford, 1959, fig. 186

(6) MARCAIS, G.: L'architecture musulamne d'Occident, Paris, 1954

(7) El lazo, fig. Num. 16

(8)FRANZ,HEINRICH GERHARD: Wessenzuge omayyadischer Schmuckkunst, en Beittrage zur Kunstgeschichie Asiens (In memoriam ERNST DIEZ), Istambul, 1963, lamina 17

(9) TORRES BALBAS, L. : Precedentes de la decoracion mural hispanomusulmana, en Al-Andalus, XX, 1955, pp. 407-435

(10) Khirbat al - Mafjar, figs. 120, 149, 158 y 189

(11) Museo Arqueologico de Sevilla, "Guias de los Museos de España". VII, 1957, lamina LXXIV

(12) HILL y GRABAR, OLEG: Islamic Architecture and its Decoration. London, 1964, fig. 381. Mientras el dibujo 7a de la Alhambra siguio representandose en Occidenté: maristan de Granada, casas arabes de Fez del siglo XIV (M. ALFRED BELI Inscriptions arabes de Fes, 1949,. Figura 81) y alminar de la alcazaba de Marrakech, nada sabemos de el en el Oriente. La introduccion de la estrella de ocho puntas debio de realizarse en el arte hispanomusulman entre los siglos XII y XIII

(13) El lazo, fig. 41

(14) LEVI, DORO: Antioch mosaic pavements, p. 356, fig. 146, y p. 218, fig. 81

(15) El lazo, fig.51

(16) Mosaic pavements in Palestine, en The Quarterly of The Department of antiquities in Palestine, vol. II, num. 1, 1932

(17) El lazo, fig. Num 40

(18) Islamic Architecture and its Decoration, lamina 352

(19) Ibidem, lamina 461

(20) MELIDA, J. RAMON: Catalogo Monumental de la Provincia de Badajoz, fig. 12

(21) Antioch mosaic pavements, p. 419, fig. 158 etc

(22) Mosaic pavements in Palestine

(23) El lazo, fig. Num 126

(24) Ibidem, fig. Num 25

(25) BRISCH, KLAUS: Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba, en Al-Andalus, XXVI, 1961 (celosia 6b)

(26) PAVON MALDONADO: Arte mudejar en Castilla la Vieja y Leon, Madrid. 1975, pp. 49-56.

(27) Ars Hispaniae, IV, fig. 33

(28) AMADOR DE LOS RIOS, R.: Monumentos arquitectonicos de Espana. Toledo, p. 19

(29) WESSELL, KLAUS: L'art copte. L'art antique de la basse-epoque en Egypte, 1964, fig. 27

(30) Khirbat al-Mafjar, fig. 239B

(31) El lazo, fig. Num 20

(32) PAVON MALDONADO, B.: Memoria de la Excavacion de la Mezquita Aljama de Madinat al - Zahra "Excavaciones Arqueologicas en Espana", num. 50, fig. 91

(33) Memoria, figs. 89 a y 93

(34) Memoria, fig. 89 b

(35) Memoria, fig. 91

(39) MARCAIS, G.: Manuel d'art musulman, 1926, I, p. 285

(40) Islamic Architecture and its Decoration, figs. 420 y 434

(42) Manuel .., I, p. 285

(43) El lazo, fig. Num . 83

(44) El lazo, fig. Num. 84

(45) El lazo, fig. Num. 85; y revista Sumer: A Journal of Archaeology and History, 1965, volumen XXI, lamina III, num. 1

(46) El lazo, fig. Num. 15

(47) La Grande Mosquee de Kairouan, pp. 169 y 170, y laminas XXXVII, XXXVIII y XXXIX

(48) Memoria, pp. 62, 63 y 64

(49) MARCAIS, G.: Sur les Mosaique de la Grande Mosquee de Cordoue, en Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K.A.C. Creswell, 1965, pp. 147-156.

(50) Ibn Idari Bayan, II, texto, p. 253; trad. P. 392

(51) Sur les Mosaique de las Grande Mosquee de Cordoue

(52) Maqqari, Analectes, I, 253 Levi-Provencal, Peninsule Iberique, texto, p. 154; trad., pagina 259

(53) VELAZQUEZ BOSCO, R.: Medina Azzahra y Alamiriya, Madrid, 1912, lamina XXIII, 3

(54) PAVON MALDONADO, B. Capiteles y cimacios de Madinat al-Zahra ' tras las ultimas excavaciones en Archivo Espanol de Arte, num. 166, 1969, fig. 10

(55) Mediana Azzabra y Alamiriya, lamina XVIII A.

(56) TORRES BALBAS, L : Arte Hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, en Historia de Espana, dirigida por MENENDEZ PIDAL, V, fig. 538 A

(57) GRABAR, A.: La Edad de Oro de Justiniano, 1966, fig. 310; ver tambien, GRABAR: Sculptures Byzantines de Constantinople (IV-X siecle), Paris 1963, lam. XXV, 4, y lam. XXXVI, 1

(58) El Arte Hispanomusulman.., fig. 376

(59) BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: El fin del arte antiguo, Roma, 1971, fig. 231

(60) Reallexikon zur Bizantinischen Kunst. Unter Mitwirkung on Marcel Restle Herausgegeben, Sttugart, 1969, figs. 2 y 3 de Flechtban, por KLAUS WESSELL, y The Quarterly, V, 1935, lamina XI, y V, 1936

(61) Ars Hispaniae, III, fig. 242 e

(62) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba, celosia 15a.

(63) Wessenszuge omayyadischer Schmuckkunst, fig. 4

(64) GRABAR, A.: Sculptures Byzantines de Constantinople, laminas XL y XLI, 2, 3, 5 y 6; y TALBOT RICE, DAVID: The Pottery of Byzantium and the Islamic World (Studies... in Honour Creswell), fig. 1, pp. 199, 200

(65) CRESWEEL: Early Muslim Architecture, t. I, primera parte, 1969 (laminas de la Mezquita de la Roca); y RR. PP. JAUSSEN et SAVIGNAC: Mission archeologique en Arabie (Les chateaux arabes Quecseir Amra, Haraneh et Tuba), Paris, 1922, lamina XVII (decoracion del castillo de Tuba)

(66) El lazo, figs. De pp. 92, 93, 94 y 95

(67) Ars Hispaniae, II, fig. 154 (Mosaico de la Villa de Cuevas de Soria); y Catalogo Monumental de la Provincia de Badajoz

(68) LEZINE, A.: Deux villes d'ifriquiya, Paris, 1971, fig. 13e

(69) El lazo, fig. Num. 122

(70) El lazo, fig. Num. 121

(71) Ars Hispaniae, III, fig. 242

(72) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba (celosias 4 a y 5b).

(73) Memoria, pp. 89, 90

(74) Khirbat al - Mafjar, lamina XVII

(75) HERZFELD, E.: Die Ausgrabungen von Samarra, Berlin, 1913, p. 161, fig. 234 y CRESWELL, Early Muslim Architecture, t. II, Oxford, 1940, fig. 140

(76) Early Muslim Architecture, I

(77) PAVON MALDONADO, B.: El primitivo alacio de Comares, en Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975, figs. 39 y 43

(78) El lazo, fig. Num. 31; y mosaico romano de la Medusa y las cuatro estaciones, Palencia (Museo Arqueologico Nacional)

(79) El lazo, fig. Num. 31; y Wessenszuge omayyadischer Schmuckkunst, fig. 16

(80) Early Muslim Architecture, t. I

(81) Antioch mosaic pavements, fig. 156; y Die Ausgrabungen von Samarra.

(82) Ars Hispaniae, III, fig. 242 c

(83) GAACIA Y BELLIDO, A.: Colonia Aelia Augusta Italica, Madrid, 1960, lam. XIII; y Corpus des mosaiques de Tunisie, Tunis, 1973, vol. I

(84) Medina Azzahra y Alamiriya, lam. XIII

(85) El Lazo, fig. 29

(86) HEINRICH SCHMIDT, J. : L'expedition de Ctesiphon en 1931-1932, Syria, 1934, pp. 1-23 lamina II-H

(87) Antioch mosaic pavements

(88) Khirbat al-Mafjar, lam. XCII, 12, 18 y 28

(89) NOBREGA MOITA, IRISALVA: Omosaico luso-romano de Povoa de Cos, en O arqueologo portugues, 1951, pp. 143-149; y VEIGA ALFONSO DOS SANTOS, MARFA LUISA DA: Arqueologia Romana do Algarbe, en O arqueologo portugues, 1971, t. II, fig. 248

(90) ASSADULAH SOIREN MELIKIAN CHIRVAIA: La plus ancienne mosquee de Black, en Arts Asiatiques, t. XX, 1969, lam. 14

(91) DE PALOL SALELLAS, PEDRO: Tarraco Hispanovisigoda, Tarragona, 1953, lam. XLVII

(92) El Lazo, fig. 25

(93) FLURY, S.: La mosquee de Nayin, en Syria, t. XI, 1930, pp. 43-58

(94) Medina Azzahra y Almiriya, fig. 38

(95) Las celosias de la fachada de la Gran Mezquita de Cordoba

(96) El Lazo, fig. 28

(97) MONTEAGUDO, LUIS: Monumentos romanos en Espana, Madrid, 1966, p. 8, fig. 3

(98) O arquieologo portugues, 1971, t. II, fig. 250

(99) Khirbat al-Mafjar, lam. LXXVII y fig. 24

(100) Early Muslim Architecture, II,. Y Die Ausgrabungen von Samarra, p. 162, fig. 248.

(101) Ars Hispaniae, III

(102) Memoria, fig. 66

(103) Syria, 1934 , lam. II-H

(104) Medina Azzahra y Alamiriya, lam. XXXVII, 1 y 2, y lam. XXXVIII, 1 y 2

(105) Ibidem, lam. XXXVIII, 1, lam. XXXVII, 3, y lam. XXVIII

(106) Antioch mosaic pavements, p. 258 y fig. 87

(107) Medina Azzahra y Alamiriya, lam. XXXVII, 1

(108) Bulletin d'Archeologie Algerienne, t. II, 1966-67, fig. 7

(109) THOUVENOT, RAYMOND: Maisons de Volubilis. Le palais dit de Gordien et la Maison a la Mosaique de Venus, Rabat, 1958, lam. XV

(110) El primitivo Palacio de Comares, fig. 43

(111) Reallexikon, fig. 6

(112) Syria, 1930

(113) TORRES BALBAS, L: La Meqquita Mayor de Almeria, en Al-Andalus, VII, 1953, p. 427.

(114) GOMEZ-MORENO: Miscelanea de Arte y Arqueologia, Madrid, 1949, Historia de Espana de Menendez Pidal, II, fig. 555; GARCIA Y BELLIDO: Italica, lam. XIII; O arqueologo portugues, Nova Serie, V, 1964, fig. 97, y TORRES BALBAS : El Arte Hispanomusulman.., p. 14

(115) Ars Hispaniae, II, fig. 219

(116) Memoria, lam. LXVII

(117) Khirbat al-Mafjar, fig. 125

(118) El Lazo, num. 100

(119) CRESWELL: A short account of Early Muslim Architecture, 1958, fig. 62

(120) MARCAIS, G.: Coupole et plafonds de la Grande Mosquee de Kairouan, Tunis-Paris, 1925

(121) PAVON MALDONADO: Las analogias entre el Arte califal de Cordoba y la Mezquita Mayor de Kairoun en el siglo XI, en Cuadernos de la Alhambra, 4, 1968, pp. 21-38

(122) PAVON MALDONADO: Alero mudejar toledano del Museo Arqueologico de la Alhambra, en Al-Andalus, XXXIV, 1949, lam. 26

(123) PIJOAN: Summa Artis, VII, fig. 417

(124) Tarraco hispanovisigoda, lam. LIX

(125) Precedentes de la decoracion hispanomusulmana, lam. 15

(126) DIMAND: Studies in Islamic Ornament, en Ars Islamica, IV, 1937, figs. 1 y 4

(127) Memoria, fig. 63, y Analogias, fig. 12, 1

(128) Die Ausgrabungen von Samarra

(129) Memoria, fig. 38

(130) Sculptures byzantines de Constantinople, lam. LXIII, 3 y 4

(131) El Arte hispanomusulman.., fig. 393

(132) CRESWELL: The Muslim Architecture of egypt, I, lam. 38

(133) Memoria, fig. 70, lam. LXVII

(134) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba

(135) El Arte hispanomusulman.., fig. 349

(136) Arts asiatiques, XX, 1969, fig. 8

(137) GAYET: L'art Persan, Paris, 1895, p. 116

(138) Khirbat al-Mafjar, lam. XXXI

(139) ZBISS: Madhia et Sabra- Monsouriya. Nouveaux documents d'art fatimide d'Occident, en Journal Asiatique, 1956, pp. 79-93, lam. III

(140) Sculpture byzantine, lam. XLVIII-4

(141) TERRASSE, H.: L'art hispano-mauresque, pp. 137-139

(142) SCHLUMBERGER, M. DANIEL: Les fouilles de Qasr el-Heir el Gharbi (1936- 1938), en Syria, 1939, t. XX, lam. XXXIX

(143) Los zocalos pintados de la Arquitectura hispanomusulmana (dibujo, p. 401)

(144) El Lazo, figs. 101 y 108

(145) Las celosias de la fachada de la Gran Mezquita de Cordoba (celosias 10 y 11).

(146) Ars Hispaniae, III fig. 298

(147) Alero mudejar toledano del Museo Arqueologico de la Alhambra, fig. 4

(148) GALIAY, JOSE: Arte mudejar aragones, 1950, lam. XCII

(149) CRESWELL: The Muslim Architeclure of Egypt, I, lam. 7a

(150) WIET, GASTON: Album du Musee Arabe du Caire, Le Caire, 1930

(151) La Aljaferia es el primer monumento islamico occidental en que figura estrella de seis puntas y seis rombos.

(152) ERDMANN, KURT: Neue arbeiten zur Turkischen Keramik, en Ars Orientalis, 1963, V, Abb. 3

(153) ASLANAPA: Turkish Art and Architecture, London, 1971, fig. 23

(154) Ibidem, fig. 26

(155) GONZALEZ MARTI, MANUEL : Ceramica del Levante espanol. Siglos medievales, t. II. Fig. 53 p. 58

(156) Alero mudejar toledano del Museo Arqueologico de la Alhambra

(157) MARCAIS, g.: Le mihrab moghrebin de Tozeur. Memorial H. Basset, Paris, 1928

(158) MONERET DE VILLARD, UGO: Le pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo, Roma, 1950, fig. 20-I (traje de personal)

(159) RICE, D. S.: The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art, en Ars Orientalis 1954, vol. I,lam. 3

(160) REVAULT: Plaais et demeures in Tunis (XVI' et XVII, siecles), Paris, 1903, fig. 41

(161) Memoria de la excavacion de la Mezquita de Madinat al-Zahra

(162) Precedentes de la decoracion mural hispanomusulmana, fig. 3

(163) Ibidem, fig. 10

(164) VAN BERCHEM, MARGERITE: Sedrata, un chapitre nouveau de l'histoire de l'art musulman, en Ars Orientalis, 1954, pp. 157-173

(165) Son numerosas las piedras visigodas con decoracion de circulos secantes.

(166) El Lazo, esquema num. 53

(167) Corpus des mosaiques de Tunisie, vol. I, lam. XIII

(168) Capiteles y cimacios de Madinat al-Zahra tras las ultimas excavaciones, lams. XVII y Xix

(169) Precedentes de la decoracion mural hispanomusulmana, fig. 11

(170) Memoria.., fig. 34, num. 7

(171) El Lazo, esquema 116, y Khirbat al - Mafjar.

(172) El Lazo, esquema 117

(173) El Lazo, esquema 114

(174) El Lazo, esquema 57

(175) Capiteles y cimacios..., lam. XVII

(176) El Lazo , esquema 115, y Arte visigotico en Portugal, en O arqueologo portuges, IV, 1962 fig. 198 lam. XXVIII

(177) Noticiario Arqueologico Hispano, V, 1956-1961, fig. 9, y Tarraco Hispanovisigoda, lamina XLI

(178) Memoria.., fig. 33, num. 451

(179) PAVON MALDONADO: Notas sobre la ceramica hispanomusulmana, en Al-Andalus, XXXII, 1967, fig. 18

(180) Figura este esquema en el friso del muro de la entrada. El mismo esquema se repite mucho en el arte palestiniano, el romano y el bizantino. Ver The oriental elements in the arts of Palestine in the Roman and Byzantine periods, en The Quarterly of the Department of Antiquites in Palestine, vol. IV, 1950, pp. 49-80, figs. 10, 15-16, 17, 22 yu 23

(181) Piedra hallada en la Puerta Alcantara, Toledo

(182) GOMEZ-MORENO, M.: Primicias del arte cristiano espanol, en Archivo Espanol del Arte, 1966, nums. 154-156, fig. XII

(183) Arte visigotico en Portugal, fig. 275

(184) Mosaic pavements in Palestine, en The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine, V, num. 1, 1932

(185) Khirbat al - Mafjar, fig. 226 a , b, c y d

(186) Memoria... fig. 17

(187) Memoria.., fig. 55 (nums. 3917 y 7780).

(188) PAVON MALDONADO, B.: Arte toledano: Islamico y mudejar, Madrid, 1973, fig. 82

(189) Ibidem, lam. CIX

(190) The Quarterly.., vol. II, num. 1, 1932

(191) Khirbat al - Mafjar, lam. XLVI, y BRUNNOW , Die Provincia Arabia, t. II, 1905

(192) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba (celosia 2a), y nutrida informaion sobre la Puerta de San Esteban en Arte hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, por TORRES BALBAS, PP. 403-413

(193) C. PETERSEN, THEODORE: Early Islamic Bookbindings and their coptic relations, en Ars Orientalis, I, 1954, p. 43, fig. II

(194) Ars Hispaniae, III, fig. 386

(195) Ibidem, fig. 403 f

(196) Reallexikon zur byzantinischen Kunst, t. II,. Stuttgart, 1969, pp. 561-562, y NERIH FIRATLI: Decouverte d'une eglise byzantine a Sebaste de Phrygie, en Cahiers archeologiques, XIX 1969, fig. 20

(197) Khirbat al-Mafjar, fig. 123

(198) Colonia Aelia Augusta: Italica, lam. XV

(199) El Lazo, esquema 142

(200) WIET, GASTON: Tissus Brodes mesopotamiens, en Ars Islamica, V, 1937, fig. 1 e; ver tambien Syria, 1926 , lam. LXII ; y HERFELD, ERNST: Mshatta, Hira und Badiya. Die mittellander des Islam und ihre Baukunst, Berlin, 1921, lam. 6 b

(201) GOMEZ-MORENO, M, : El Panteon Real de las Huelgas de Burgo, Madrid, 19646, lamina XXVII, y TORRES BALBAS: Las yeserias descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos, Al-Andalus, VIII, 1943, pp. 209-254; PAVON MALDONADO: Arte toledano: islamico mudejar

(202) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 168

(203) Memoria.., fig. 30

(204) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba (celosia 14a)

(205) HUBERT, JEAN, y otros: El Imperio carolingio, Madrid, 1968, figs. 256-257, 267 y 269

(206) LEVI, DORO: Antioch mosaic pavements lams. CXXXV y LXXXIII

(207) WALTER GOETZ y otros: La Edad Media hasta el final de los Staufen (400-1250), Espasa Calpe, III, 1933, fig. De la p. 95

(208) Precedentes de la decoracion mural hispanomusulmana; y BELDA DOMINGUEZ, JOSE: Ingresos procedentes del Cerrillo de Torre-La Cruz, Villajoyosa (Alicante), en Memorias de los museos Arqueologicos Provinciales, 1946, vol. VII; pp. 143-153, lam. XL

(209) Khirbat al - Mafjar, fig. 225 d

(210) Mission archeologique en Arabie (Les chateaux arabes Qeseir, Amra, Haraneh et Tuba, lam. XVII)

(211) Ars Hispaniae, II, fig. 285, y The Oxford excavations at Htra, en Ars Orientalis, I 1934, pp. 52-73 , fig. II

(212) Sculpture byzantine de Constantinople, lams. XXII-3, XK y LXXIII, y Decouverte d'une eglise byzantine, figs. 15, 16, 17, 18 y 27

(213) Ars Hispaniae, III, fig. 364

(214) Ibidem , fig. 398 b

(215) Ibidem, fig. 390 f

(216) Ibidem, fig. 394

(217) Ibidem, fig. 389

(218) CASTEJON, RAFAEL: Piezas califales en Londres, en Al-Mulk, 1964-65, fig, I

(219) Ars Hispaniae, III, fig. 242 a

(220) Ver lams. CCXIV y XXCLIII

(221) The Quarterly, III, 1936, lam. L1-2

(222) Khirbat al- Mafjar, fig. 183

(223) La plus ancienne mosquee de Blakh

(224) Ars Hispaniae, III, fig. 398,a

(225) KUHNEL, ERNST: Kunst und Kultur der Arabischen Welt, 1943, lam. 62, y Coupole et plafonds de la Grande Mosquee de Kairouan.

(226) TERRASSE, H.: Sanctuaires et forteresses almohades, Paris, 1932, lam. XXXII

(227) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 49, lam. LXX

(228) GOMEZ-MORENO, M.: El arte islamico en Espana y en el Mogreb, en Historia del Arte Labor, V, lam. 588 b

(229) TORRES BALBAS : El bano de dona Leonor de Guzman en el palacio de Tordesillas, en Al - Andalus, XXIV, 1959, pp. 409-425

(230) El Lazo, esquemas 56 y 62

(231) Bulletin d'archeologie algerienne, t. I, 1962-65, fig. 6

(232) MONTEAGUDO: Monumentos romanos en Espana, Madrid, 1966, fig. 28

(233) Ars Hispaniae, II, fig. 264

(234) MARCAIS, G.: Album de pierre, platre et bois sculpte; premier fasc., Alger, 1909, lam. I; VAN BERCHEM, MARGERITE: Un chapitre nouveau.., y Les palais de Sedrata dans le desert saharien, en Studies in islamic Art and Architecture in Honour of professor K.A.C. Creswell, 1965.

(235) Ars islamica, I, 1934, fig. 9

(236) Coupole et plafonds..

(237) FERRANDIS, JOSE: Marfiles arabes de Occidente, II, lam. V, pag. 58

(238) Ars Hispaniae, III, figs. 244 a y 176

(239) Ibidem, fig. 359, pag. 298

(240) CRESWELL : A short account of Early Muslim architecture, lams. 52 b y 68

(241) Marfiles arabes de Occidente, I, lam. V, num5

(242) Ars Hispaniae, III, fig. 17 a, y CAMPS CAZORLA, E.: El arte hispano visigodo, en Historia de Espana, dirigida por Ramon Menendez Pidal, III, figs. 153 y 154.

(243) El Lazo, esquemas 72, 73 y 74

(244) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba.

(245) Ibidem

(246) Coupole et plafonds..

(247) Arte hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, fig. 537

(248) Antioch mosaic pavements, lams. CXXX a y CXXXVI

(249) Reallexikon, II, fig. 7

(250) CRESWELL: Early Muslim Architecture, II

(251) TERRASSE, h.: Sanctuaires et forteresses almohades, fig. 176

(252) RACHID BOUROUIBA: Lart Religieux musulman en Algeria, Alger, 1973, p. 109, fig. 52

(253) TERRASSE: Sanctuaries et forteresses.. p. 276, lam. XLIV

(254) REVAULT: Palais et demeures de Tunis (XVI et XVII siecles), fig. 77

(255) CAILLE, J.I La ville de Rabat, t. II, fig. 49-1

(256) REVAULT: Palais et demeures.., fig. 3

(257) En al-Zahra ' no han aparecido hasta la fecha medallones de seis lobulos en la decoracion monumental; unicamente se ven en algunos platos vidriados de esta ciudad (ver mi articulo La loza domestica de Medinat al - Mahra' en Al-Andalus, XXXVII, 1972, fase. I, platos del tipo F-a)

(258) Marfiles arabes de Occidente, II, lam. 1, num. 1

(259) Historia del Arte Labor, V, lam. 172 (fragmento de estuco a la derecha y en la parte inferior de la fotografia)

(260) CRESWELL: Early Muslim Architectue, II

(261) HERNANDEZ GIMENEZ, FELIX: La techumbre de la Gran Mezquita de Cordoba, en Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, Iv, 1928

(262) Ibidem, pp. 220-222

(263) L'art hispano- mauresque, p. 257

(264) Arte hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, p. 550

(265) MARCAIS, G.: Les echanges artistiques entre l'Egypte et les pays musulmans occidenteaux, en Heperis, XIX, 1934, pp. 95-106

(266) Arte hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, p. 549

(267) Las analogias entre el arte califal de Cordoba y la Mezquita Mayor de Cairuan en el siglo XI, pp. 21-39

(268) WIET, GASTON: Album du Musee Arabe du Caire, lam. 21

(269) Les echanges artistiques.

(270) Ars Hispaniae, IV, fig. 369 b

(271) El dibujo 96 a se repite mucho en mezquitas almohades y monumentos mudejares de Sevilla (palacio mudejar de Don Pedro en el Alcazar sevillano, casa de los Cordoba de Ecija y Casa de Pilatos); tambien figura en edificios mudejares toledanos de los siglos XIII y XIV

(272) CRESWELL: Early Muslim Architecture, t. I, lam. 78

(273) Ibidem, p. 389, fig. 487 . Medallones de seis lobulos repetidos y unidos por enlaces rectos aparecen en estucos de Nisapur (s, X) (D'MAND, M.S.: A Handbook of Muhmmadan Art, New York, 1958, fig. 54)

(274) La loza domestica de Madinat al-Zahra, fig. II

(275) Marfiles arabes de Occidente, II, lam. XIX (Bote del Museo del Louvre, antes Coleccion Riano), lam. XXIII (Bote del Museo Victoria y Alberto, antes Coleccion Riano), lam. XXXII (arqueta de la Catedral de Pamplona)

(276) FLURY: La moesquee de Nayin, en Sirya, t. XI, 1930, fig. 3

(277) Early Muslim Architecture, II, lam. 10 b

(278) Ars Islamica, VI, 1939

(279) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 57

(280) Ibidem, pp. 239-244

(281) Las celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba.

(282) Khirbat al-Mafjar, figs. 125 y 181

(283) Summa Artis, VII, fig. 481

(284) Reallexikon, II, fig. 6 de las p. 921-922

(285) Les echanges artistiques, fig. I

(286) Capiteles y cimacios de Madinal al-Zahra.., fig. 15

(287) Ars Hispaniae, III, fig. 210 d

(288) Early Muslim Architecture, I, fig. ???

(289) Piedra visigoda del Museo Arqueologico Provincial de Toledo

(290) LEZINE, A.: Deux villes d'ifriquiya, Paris, 1971, fig. 13

(291) Ars Hispaniae, II, fig. 256

(292) Khirbat al - Mafjar, fig. 114 a

(293) Ars Hispaniae, II, fig. 269

(294) Arte toledano: islamico y mudejar, lam. LIII

(295) Ars Hispaniae, III, fig. 244

(296) FEVRIER, PAUL ALBERT: Art de l'Argeri antique, lam. LXXI

(297) El imperio Carolingio, fig. 315

(298) DIMAND : Studies in Islamic Ornament fig. 15

(299) Capiteles y cimacios.., lam. XXV

(300) Datation des tissu coptes en fonction des mosaiques mediterranenees; nouvelles en Ars Orientalis, III, 1959, p. 189, figs. 24, 25 y26

(301) Noticiario Arqueologico Hispanico, V, 1956-61, lam. CLXI

(302) Celosias de las fachadas de la Gran Mezquita de Cordoba (celosia 15a); y Realle-xikon, II, p. 562, figs. 2 y 3

(303) Ver The Quarterly, IV, 1950 , fig. 15

(304) Khirbat al - Mafjar, fig. 115

(305) MARCAIS, G.: Manuel, I, fig. 42

(306) Ars Hispaniae, III, fig. 157

(307) TERRASE, h.: La Grande Mosquee des Andalous a Fes.

(308) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 96

(309) Ibidem, fig. 67 c

(310) Ars Hispaniae, III, fig. 242d

(311) MORITZ, b: Arabic palaegraphy. A collection of Arabic Texts from the First Century of the Hidjra till the Year 1000 . cairo, 1905, lam. 22 (Coran de propiedad dprivada).

(312) Early Muslim Architecture, I, fig. 89, lam. 46 c

(313) Khirbat al - Mafjar, lams LXIX- 5 , fig, 246

(314) El Lazo, esquema num. 55

(315) Syria, XI, 1930

(316) Coupole et plafones

(317) Ars Islamica, VII, 1940 , figs. 47 y 51

(318) TERRASE, H.: La mosquee d'al - Qarawiyyin a Fes et l'art des almoravides, en Ars orientalis, II, 1957 .

(319) Entre otros ejemplos antiguos citamos aqui el colador de plata de Manjibar (Jaen) conservado en el Museo Arqueologico Nacional: Ars Hispaniae, II, fig. 176

(320) MEUNIE, JACQUES; TERRASE, H., y DEVERDUN, GASTON: Recherches a Marrakech, 1952 fig. II, lam. 60

(321) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 48

(322) Ars Hispaniae, III, fig. 298

(323) MIGEON, GASTON: Orfeurerie d'argent de style oriental trouvee en Bulgarie, en Syria, III, 1922 , pp. 141-144, lam. XXX

(324) Arte mudejar aragones, p. 40

(325) Ars Hispaniae, IV, fig. 242

(326) Arte medieval navarro, t.V. Caja de Ahorros de Navarra, 1973, lam. 372 c.

(327) Orfevrerie d'argent.., lam. XXIX

(328) La loza domestica de Madinat al-Zahra, fig. 8, p. 204

329) Ibidem

330) PAVON MALDONADO: Influjos occidentales en el arte del Califato de Cordoba, en Al-Andalus, XXXIII, 1968, lam. 4

(331) Tarraco hispanovisigoda, lams. XXXIII Y XXXV

(332) La alta Edad Media. Hacia la formacion de Europa, 1971, fig. 5

(333) GRABAR, ANDRE: La precieux croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos (IX-XI), en Cahiers Archeologiques, XIX, 1969, pp. 99-125 (medallones 6, 9, 10 Y 11).

(334) TALBOT RICE: Art of the Byzantine Era, fig. 92 (trompas de elefantes)

(335) HERZFELD, ERNST: Der wandschmuck der Bauten von Samarra und seine ornomentick, Berlin, 1923, fig. 184 a, p. 126

(336) Ars Hispanae, III, fig. 63

(337) Arte hispanomusulman hasta la caida del Califato de Cordoba, fig. 511.

(338) Syria, 1921, fig. 7

(339) Ars Hispaniae, III fig. 60

(340) Capiteles y cimacios... figs. 19 y 21

(341) TORRES BALBAS: Leonardo de Vinci y las bovedas hispano musulmanas, en Al-Andalus, XVII, 1952, pp. 438-441

(342) Ibidem

(343) ECOCHAR, MICHEL: A propos du dome du Roche et d'un article de M. Oleg Grabar, en Bulletin d'etudes orientales, t. XXV, 1972, pp. 38-41

(344) Reallexikon zur Byzantinischen Kuns Band II, pp. 1207-1210, abb. 2

(345) Ars Hispaniae, III

(346) TERRASE, H.: Sanctuaires et forteresses almohades.

(347) Ibidem

(348) Monumentos romanos en Espana, fig. 28 : mosaico de la Villa de la Torre Lauder.

(349) El Lazo, num. 137 a, b.

(350)TARACENA: El palacio romano de Clunia, en Archivo Espanol de Arqueologia, XXIX 1946, fig. 5, dibujo 25

(351) VON KURT ERDMANN, Kairener Teppiche T. Tell II : Mamluken und Osmanenteppiche, en Ars Islamica, 1940, pp. 55-81

(352) Agradezco a la doctora MARIA JESUS RUBIIERA unas fotografias que me facilito de monumentos de Samarcanda, obtenidas en un viaje que realizo a esta ciudad. Para esquemas de afganistan ver HILL y GRABAR: Islamic Architecture and its decoration, fig. 139.

(353) GOLVIN, L: Essai sur l'architecture religieuse musulmane. Generalites, Paris, 1970, pagina 159

(354) Les echanges artistiques.., p. 144

(355) Essai sur l'architecture religieuse musulmane, p. 159

(356) HERZFELD, ERNST: Damascus: Studies in Architecture, en Ars Islamica, 1942, pp. 1-53 figura 14

(357) Ibidem, fig. 27

(358) MEUNIE, J.: TERRASE y DEVERDUN, GASTON: Nouvelles recherches archeologiques a Marrakech, Paris, 1957

(359) Ars Hispaniae, III, p. 115

(360) Ibidem

(361) MARCAIS: Les faiences a reflets metalliques de la Grande Mosquee de Kairouan, Paris, 1928 (esquema A)

(362) A. U. POPE: The Architecture of Islam period, A survey of Persian Art, IV, Londres y Nueva York, 1939

(363) GABRIEL, ALBERT : Le masdjid-I Djum'a d'Isfahan, en Ars Islamica, 1935, II; P. 43

(364) Ars Hispaniae III, pp. 110-112, 115 y 121

(365) TERRASE, H.: Lart hispano-mauresque, pp. 137 y 139

(366) Ver Tabla V del Capitulo I de este libro

(367) MONNERET DE VILLARD, U.: La chiese della Mesopotamia (segun cita de TORRES BALBAS, Arte hispanomusulman, p. 524)

(368) CHOISY, A.: Histoire de l'Architecture, II, Paris, 1929

(369) SALADIN: Manuel d'art musulman, Paris, 1907, fig. 402

(370) PAVON MALDONADO: Memoria

(371) Ars Hispaniae, III, p. 202

(372) Ibidem

(373) Nouvelles recherches archeologiques a Marrakech, p. 37

(374) MARCAIS : L'Architecture musulmane d'Occident

(375) TERRASE, H.: La Grande mosquee de Taza, Paris, 1944

(376) MEUNIE, J.: Recherches archeologiques a Marrakech, 1952, fig. 11,bis, y lam 60, pagina 262

(377) Inscriptions arabes de Fes, figs. 8 y 9

(378) Ars Hispaniae, IV, pp. 41-43

(379) Ibidem, p. 146

(380) PAVON MALDONADO: El Partal, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975, fig.

(381) Ars Hispaniae, III, pp. 268-269, fig. 323

(382) LAMPEREZ, V. : San Miguel de Almazan, en Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones, 1901

(383) HUICI, SERAPIO: Iglesia de los Templarios de Torres del Rio (Navarra), en Arquitectura, num. 52, 1923, pp. 253-258

(384) LAMBERT, E: Art musulman et art chretien dans le peninsule Iberique, 1958, paginas 223-234

(385) TORRES BALBAS : Una fase de austeridad artistica en el cristianismo y en el Islam Occidental, en Al-Andalus, XXI, 1956, pp. 377 y 396

(386) GOMEZ-MORENO: Arte mudejar toledano

387) Ars Hispaniae, VII, p. 307

388) Para esta problematica ver los excelentes estudios de E. LAMBERT: Les voutes nerbees hispano-musulmanes du XI; siecle et leur influence possible sur l'art chretien, en Hesperis, t. VIII, 1928, pp. 147-175, y Art musulman et art chretien dans la Peninsule Iberique, paginas 175-191 . TORRES BALBAS: La progenie hispanomusulmana de las primeras bovedas nervadas francesas y los origenes de las de ojivas, en Al-Andalus, III, 1935, pp. 398-410

389) MAYER, L. a.: Islamic Woodcarvers and their Works, Genova, 1958, figs. 1 y 2

390) SAUVAGET: Poteries syro-mesopotamiennes du XIV siecle, Paris, 1932

391) GOLVIN, L: Recherches archeologiques a la Qal'a des Banu Hammad, Paris, 1965, lamina XLI fig. 39

392) Madrid 1867

393) Madrid, 1912

394) Primera y segunda parte de las reglas de la carpinteria hecho por Don LOPEZ DE ARENAS en este ano de MDCXVIII. Edicion facsimil con introduccion y glosario tecnico por MANUEL GOMEZ-MORENO, Madrid, 1966

395) TORRES BALBAS: Excavaciones y obras en la Alcazaba de Malaga, en Al-Andalus, IX, 1944, pp. 173-190

396) Album de pierre, platre et bois scuplte; Un chapitere nouveau..; y Les palais de Sedrata dansle desert saharien

397) TORRES BALBAS: Precedentes de la decoracion mural hispanomusulmana, lam. 19 B y C

398) Las fotografias de estucos de este templo me las proporciono el profesor Dr. ELIAS TERES.

[399) GONZALEZ MARTI: Ceramica del Levante espanol. Siglos medievales, t. II, alicatados y azulejos. Para Murcia, PEREZ SANCHES: Iglesias mudejares del Reino de Murcia, en A.E., 1960

(400) GAMAL MEHREZ: Las pinturas murales musulamanas en el Partal de la Alhambra, Madrid-Cairo, 1951

(401) BOUROUIBA, RACHID: L' art religieux musulman en Algerie, lam. XXVIII, 3

(402) EWERT, CHRISTIAN: Islamische Funde in Balaguer und die Aljaferia in Zaragoz, Berlin, 1971, fig. 39 a

(403) Ars Hispaniae, III, figs. 334 y 336

(404) Coupole et plafonds de la Grande Mosquee de Kairouan

(405) Sanctuaires et forteresses almohades, figs. 180 y 181 .

(406) Ibidem

(407) Les monuments arabes de Tlemcen, figs. 75 y 76

(408) PAVON MALDONADO: Arte hispanomusulman en Ceuta y Tetuan, en Cuadernos de la Alhambra, 6, 1970, lam. XIII

(409) Alero mudejar toledano del Museo Arqueologico de la Alhambra.

(410) Las fotografias de estas yeserias se las debo al profesor Dr. ELIAS TERES

(411) PAVON MALDONADO: Arte mudejar en Castilla la Vieja y Leon. Exhumacion y reivindicaciones artisticas.

(411bis) Sebastian, Santiago, : Tichumbres de la nueva Grana de Cali-Colombia, 1965.

(412) Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, 1930, num. II

(413) MONNERET DE VILLARD, UGO: Le pitture musulmane al soffitto della Capella palatina in Palermo, Roma, 1950, figs. 7, 9, 11 y 104.

(414) RESWELL: The Muslim Architecture of Egypt, I, lam. 120c

(415) GABRIEL, ALBERT: Voyages acheologiques dans la Turquie orientale, II, Paris, 1940, lamina XXXII

(416) Islamic Architecture and its decoration, fig. 513

(417) Poteries syro-mesopotamiennes du XIV siecle, lam. 14, num 58

(418) Islamic Architecture and its decoration fig. 228

(419) Ibidem, fig. 351

(420) Repetido en Oriente con variantes

(421) The Muslim Architecture of Egypt, I, lam. 108

(422) Ibidem, lam. 62

(423) MASLOW, B.: Les mosquees de Fes et du Nord du Maroc, 1937, lam. VII

(424) Poteries syro-mesopotamiennes du XIV siecle, lam. 8, num 54

(425) RAHMI HUSEYN: Unes monuments islamiques pre-ottomans de la ville de Baybart et ses environ, en Revue des etudes islamigques, XL, 1972, fig. 5

(426) MARCAIS, W. Y G: Les monuments arabes de Tlemcen, Paris, 1903, fig. 31

(427) Palais et demeures de Tunis (XVI' et XVII' siecles), p. 235

(428) TORRES BALBAS, L: Hojas de puerta de una alacena en el Museo de la Alhambra de Granada, en Al-Andalus, III, 1935, pp. 438-442

(429) HERNANDEZ, SANCHO, y COLLANTES: Catalogo Arqueologico y Artistico de la provincia de Sevilla, t. I, fig. 191

(430) Ibidem, II, fig. 423

(431) Les monuments arabes de Tlemcen

(432) Album du Musee Arabe du Caire

(433) MIGEON: Les arts musulmans, Paris-Bruselas, 1926, lam. XXXVII

(434) The Muslim Architecture of Egypt, I, lam. 7

(435) n. WILBER, DONALD: The Architecture of Islamic Iran. The il Khanid Period, Princenton, 1955, fig. 127

(436) Arte del Islam, Labor, fig. 442

(437) Ars Islamica, 1939, VI, fig. 2 (Themes et motifs d'enluminure).

(438) Corpus des mosajques de Tunise, vol. I, lam. VI

(439) El Lazo, num. 107

(440) SONIA P. SCHERS-THOSS: Desingn and Color in Islamic Architecture-Afganistan- Iran- Turkey, 1968

(441) Unes monuments islamiques pre-ottomans.., fig. 4

(442) Turkish Art and Architecture, p. 104

(443) The Muslim Architecture of Egypt, II, lam. 24

(444) Turkish Art and Architecture, foto 13

(445) PAGLIERO, ROBERTO: Conservation of two Islamic Monuments in Mosul, en Sumer, 1965, paginas 41-6 , lam. 4 b

(446) Turkish Art and Architecture, foto 249

(447) SOURDEL THOMINE, JANINE: Le Mausolee dit de Baba Hatim en Afganistan, en Revue des etudes islamiques, XXXIX, 1971, lam. XV

(448) TORRES BALBAS , L.; Plantas de casasarabes en la Alhambra, en al - Andauls, II, 1934, paginas 380-387 .

(449) The Muslim Architecture of Egypt, II, lam. 67

(450) Ars Islamica, 1946, fig. 97

(451) HANKIN: The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art, Calcuta, 1925, lam. V, figura 8

(452) Islamic Architecture and its decoration fig. 5

(453) SALADIN, H.: Manuel d'art musulman, fig. 19

(454) El Lazo, num. 133

(455) Ibidem, nums. 45 y 45 bis

(456) Le Mausolee dit de Baba Hatim.., lam. XIV

(457) ETTINGHAUSEN, R.: The iconography of a Kushan Laster Plate, en Ars Orientalis, 1961, volumen 4, fig. 73

(458) GENERAL L. DE BEYLIE: La Kalaa des Beni Hammad (s. XI) , Paris, 1909, fig. 58

(459) The Drawing of Geometric...

(460) Ars Islamica, 1939, fig. 13

(461) MEUNIE, JACQUES: La Zaouiat en Noussak. Une fondation merinite aux abords de sale, en Melanges d'Histoire et d'Archeologie de l'Occident musulmam, t. II, Hommage a Georges Marcais, Alger, 1957, lams. III d, y IV

(462) La mosquee d'al-Qarawiyyin a Fes et l'art des almoravides, fig. 17

(463) Ceramica del Levante espanol... p. 119, fig. 119

(464) CAMPS CAZORLA, S.: Armario morisco, procedente de Toledo, en Adquisiones del Museo Arqueologico Nacional, Madrid, 1933

(465) Le monuments arabes de Tlemcen, p. 171, lam. VIII

(466) Ars Orientalis, II, 1957, fig. 8

(467) Ceramica del Levante espanol.., p. 231, fig. 280

(468) CORREIRA DE CAMPOS: Monumentos da antiguedades arabe em Portugal, Lisboa, 1970, flgura 275 .

(469) Arte del Islam, Labor, p. 742, lam. LVI

(470) MIGUEL Y PLANAS: Restauracion del Arte Hispanomusulman en la decoracion exterior de los libros, Barcelona, 1918

(471) J. DI Ry, CAREL; : Art of Islam, 1970 , p. 156

(472) Palais y demeures de Tunis, fig. 24

(473) Ars Hispaniae, III, pp. 91-94, figs. 349, 350, 351 y 352

(474) ETTINGHAUSEN: Near Eastern Book Covers and their influence on European Bindings, en Ars Orientalis, III, 1959, lam. 14, fig. 26

(475) Marfiles arabes de Occidente, II, lam. LXV, num 96

(476) FERRANDIS, J., Los vasos de la Alhambra, en Boletin de la Sociedad Esnanola de Excursiones, 19, pp. 47-78

(477) Arte del Islam, Labor, fig. 662

(478) Ars Orientalis, II, 1957, fig. II

(479) TERRASE, H. les Arts decoratifs au Maroc, Paris. Laurens, 1925, lam. XLVI

(480) Ars Orientalis, II, 1957

(481) Monumentos da antiguidade arabe em Portugal, fig. 392, p. 355

(482) Palais y demeures de Tunis, fig. 149

(483) Ibidem, fig. 19

(484) Ceramica del Levante espanol.., fig. 133

(485) Sanctuaires et forteresses almohades, fig. 162

(486) MARCAIS: Manuel, II, fig. 363

(487) LEZINE: Notes d'archeologie tlemcenienne, en Bulletin d'Archeologie algerienne, t. I, 1962-1965; foto 2.

(488) Ars Hispaniae, IV, fig. 51

(489) Palais y demeures de Tunis, lam. XLV

(490) Ars Orientalis, II, 1957, fig. 2

(491) Arte medieval navarro, t. V., lam. 301b

(492) Sanctuaries et forteresses almohades, lam. LIII.

(493) Ibidem

(494) Palais et demeures de Tunis, p. 239

(494bis)Variantes de los dibujos 23 y 24 las ha visto SANTIAGO SEBASTIAN en el techo de la Concepcion de Bogota (Techumbres de la Nueva Granda, lam. 1)

(495) Catalogo Arqueologico y artistico de la Provincia de Sevilla, III, fig. 508

(496) Ceramica del Levante espanol

(497) Palais et demeures de Tunis, p. 239

(498) Ibidem, fig. 45

(499) Turkish Art and Architecture, figs. 212, 123, 150, 32 y 97 ; e Islamic Architecture and its Decoration, fig. 455

(500) Ars Islamica, 1948, fig. 25

(501) TORRES BALBAS, L. Granada: La ciudad que desaparece, en Arquitectura, 1923, numero 53, pp. 305-318, lam. 9

(502) PRIETO VIVES: El arte de la laceria , Madrid, 1904

(503) La decoration arabe

(504) Les Arts decoratifs au Maroc, fig. 15

(505) Inscriptions arabes de Fes, fig. 57

(506) REVILLA: Arco de yeseria de Leon. Siglo XV. Patio arabe del Museo Arqueologico Nacional de Madrid. Museo Arqueologico Nacional Madrid, 1932 .

(507) La Grande mosquee de Taza, lam. XLV

(508) Lamina V, I,

(509) PAVON Maldonado : Los accesos a la Casa Real Vieja, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975 fig. 3

(510) Les monuments arabes de Tlemcen, fig. 50

(511) Palais et demeures de Tunis, fig. 26

(512) LE GENERAL BROUSSAND: Les Carreaux Faince peints dans l'Afrique du Nord, Paris, 1830, lamina 18, B; y PRISE D'AVENNES: La decoration arabe. Para Murcia, p. SANCHEZ, A. E., lam. IX

(513) Hojas de puerta de una alacena en el Museo de la Alhambra de Granada, pp. 437-442; y PAVON MALDONADO: Una silla de taracea del reinado de Muhammad VII de Granada, en Boletin de la Asociaction Espanola de orientalistas, 1974, pp. 330-333

(514) Catalogo de la Exposicion de Arte de Iran y Afganistan, celebrada en la Universidad Autonoma de Madrid, 1974, num. 49 del Catalogo

(515) Ceramica del Levante espanol, lam. XIV

(516) Ibide., mlam. XI

(517) GESTOSO: Historia de los barros sevillanos desde sus origenes hasta nuestros dias, Sevilla, 1903, fig. 25

(518) Manuel, II, fig. 428

(519) Palais et demeures de Tunis, fig. 132

(520) Les carreaux F'ajnces peints dans l'Afrique du Nord, lam. 18 b

(521) La decoration arabe

(522) CAMPS CAZORLA, E.: Puertas mudejare con inscripcion eucaristica, en Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, 1972, pp. 197-220

(523) TORRES BALBAS: La Mezquita Real de la Alhambra y el bano frontero, en Al-Andalus, X, 1945, pp. 196-214, y PAVON MALDONADO: El Palacio de Comares, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975, pp. 82-86

(524) Monumentos de antiguidade arabe em Portugal, fig. 352

(525) Arabic Paleography, lam. 53

(526) Ceramica del Levante espanol, lam. IX

(527) Sumer, 1950

(528) Le Grande Mosquee de Taza, lam. XLV

(529) CAMPS CAZORLA: Una obra inedita del siglo XVI. El retablo de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz, en Cardenosa (Avila), en Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, 1929 , num. 14, lamina I.

(530) Ceramica del Levante espanol, lam. XIII

(531) Manuel, II, fig. 393

(532) Palais et demeures de Tunis, fig. 26

(533) Sidi Quasin al - Jalizi. Groupe de recherches sur l'ordre architectural et decoratif. A.U.A.S.M., Fevrier 1973

(534) SALADIN: Manuel, fig. 365, pp. 488-497

(535) Ars Islamica, VI, 1939, pp. 16-47 , fig. 12

(536) Prisse d'Avennes, lam. 73

(537) Arabian Paleography, coranes nums. 52 y 54

(538) AHMED ABD AR RAZIQ: Trois fondations femenines dans l'Egypte mamlouke, en Revue des etudes islamiques, XLI, fasc. I, 1973, fig. 3

(539) Islamic Architecture and its Decoration, fig. 426

(540) Ibidem, fig. 300

(541) Turkish Art and Architecture, fotografia 108

(542) Sumer, 1950

(543) A Handbook of Mohammeda Decorative Arts, fig. 44

(544) Turkish art and architecture, fotografia 13

(545) SMITH, BEMENT: Material for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture, II, Manar and Masdjid, Barsian (Isfahan), en Ars Islamtca, IV, 1937, fig. 27

(546) The Muslim Architecture of Egypt, II, lam. 56

(547) Ars Islamica, VI, 1939, fig. 10

(550) HERZFELD, ERNS: Damascus, Studies in Architecture, III , en Ars Islamica, 11 y 12 , 1946 , pp. 2-71 fig. 104 (fachada el palacio de Al-Aziz Malik, 1260)

(551) L'Art religieux musulman en Algerie, p. 160, lam. XXIX-I

(552) El Lazo, num. 102

(553) GABRIEL: LE Masdjid-I-Djum'a d'Isfahan, fig. 18 c

(554) PRISSE D'AVENNES: La decoration arabe

(555) MIGEON: Manuel d'art musulman, II, fig. 419 bis

(556) Palais et demeures de Tunis, lam. 144

(557) Historia de los barros vidridados sevillanos, fig. 16

(556) Ceramica del Levante espanol, fig. 126

(559) La ceramica de la ciudad de Toledo, lam. XIV

(560) GOMEZ-MORENO: Catalogo Monumental de Salamanca, II, lams. 17 y 17 bis.

(561) Monumentos da antiguidade arabe em Portugal, fig. 359

(562) Ibidem, fig. 360

(563) Ars Orientalis, 1957

(564) Monuments arabes de Tlemcen. Fig 32

(565) El Lazo, num. 137 a y b

(566) Debo agradecimiento a la doctora Maria Jesus Rubiera por las fotografias que me facilito de monumentos de Samarcanda

(567) Islamic Architecture and its decoration, fig. 461

(568) Para la ubicacion de zocalos, solerias y demás composiciones geometricas del Cuarto de Comares, consultar, El Palacio de Comares, por B. PAVON MALDONADO; Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975

(569) CABANELAS, DARIO, La antigua policromia del techo de Comares en la Alhambra, en Al-Andauls, XXXV, 1970, pp. 423-451

(570) La influencia del arte granadino en monumentos marroquies del siglo XVI quedo bien probado cuando Marcais advirtio la presencia de los dos pabellones destacados del Patio de los Leones de la Alhambra en el patio de al - Qarawiyyn de Fez, pabellones anadidos al oratorio almoravide por el soberano de los Saadies Ahmed el-Mansur (MARCAIS, G. Manuel d'Art musulman, II, pp. 700 y ss). En un trabajo mio presentado para su impresion a Cuadernos de la Alhambra hace cinco anos. En torno al Cuarto de los Leones de la Alhambra, presento documentacion grafica de yeserias de uno de los mausoleos Saddies de Marrakech, yeserias que evocan a las de la Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra.

(571) La informacion del hallazgo en sectores de Machuca se la debo a Jesus Bermudez Pareja. Alli mismo salio al parecer otro pano ceramico con esquema similar al dibujo 3 de la fig. 56. (ver PAVON MALDONADO: Los accesos de la Casa Real Vieja, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975, p. 55

(572) Historia de los barros vidriados sevillanos, fig. 13

(573) Ibidem

(574) Catalogo Monumental de Salmanca, lam. 569

(575) LUENG, j. MARIA: EL Monasterio de Santa Maria de Carrizo, en Archivo Espanol de Arte, 1944, pp. 171-178, fig. 11

(576) Silk Textiles of Spain, fig. 122

(577) Ars Islamica, II, 1935 , fig. 23

(578) The Development of mosaic faience in Islamic Architecture in Iran, Ars Islamica, 1934, vol. VI, pt. 1, fig. 12

(579) The Muslim Architecture of Egypt, II, lam. 44 d

(580) Ibidem, lam. 102

(581) DIMAND: Handbook of Muhammadan Art, Nueva York, 1958.

(582) Islamic Architecture and its Decoration, fig. 461

(583) El lazo, nums. 88, 88 bis y 89

(584) MARCAIS: Les monuments arabes de Tlemcen, lam. VIII

(585) MARCAIS : Manual, II, fig. 362

(586) La ceramica del Levante espanol, fig. 311

(587) Ars Hispaniae, III, p. 278

(588) Arte toledano: islamico y mudejar, p. 192

(589) PAVON MALDONADO: El Partal, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra, 1975

(590) Arte toledano: islamico y mudejar, lams. XCI y CXIV

(591) El primitivo Palacio de Comares

(592) La ceramica del Levante espanol, fig. 129

(593) GUERRERO LOVILLO, JOSE: Miniatura gotica castellana, Siglos XIII y XIV, col. Arte y Artistas, Madrid, 1956, lam. 7, 4

(594) ETTINGHAUSEN: La peinture arabe, 1962. Manuscrito ilustrado, 1220, de la Biblioteca Apostolica del Vaticano, figura de la pagina 94. Y Maqamat al Hariri, sirio, 1300, del British Museum, figura de la pagina 146

(595) TORRES BALBAS : Restos de una techumbre de carpinteria musulmana en la Iglesia de San Millan de Segovia, en Al- Andalus, III, 1935; dibujo de Cabello Dorero, p. 427 .

(596) Arte mudejar aragones, p. 216

(597) Turkish art and Architecture, p. 106

(598) ERDMANN, KURT: Neue Arbciten zur Turkischen Keramik, abb. 2

(599) SOURDEL-THOMINE, JANINE: Deux minarets d'epoque seljoukide en Afganistan, en Syria, 1953, pp. 108-130, lam. XIX.

(600) HANKIN: The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art, Memoirs of the Archaelogical survey of India, num. 15, lam. III, fig. 19

(601) Poteries Syro-mesopotamienns du XIV siecle.

(602) Turkish art and Archietecture, dibujo 103

(603) SAUVAGET: Les monuments ayyoubides de Damas, livraison II Paris. 1940, fig. 46

(604) Turkish art and Architecture, p. 101, dibujo 1

(605) La ceramica del Levante espanol, p. 203

(607) The Drawing of Geometric Paterns in Saracenic Art, lam. XIV.

(608) Recherches archeologiques a Marrakesch

(609) Ars Hispaniae, III, fig. 334 , 323

(610) Memoria de la excavacion de la Mezqutta Aljama de Madinal al-Zahra, fig. 68

(611) Arte toledano: islamico y mudejar, fig. 34, lam. LXXI, y Memoria... lam. LXV

(612) Un estudio mas exhaustivo de estas pinturas de la Alhambra puede encontrarse en mi trabajo La decoracion mural pintada granadina, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra (en prensa).

(613) EWERT, CHRISTIAN: Islamische Funde in Balaguer und die aljaferia in Zaragoza, Berlin, 1971, lam. 4,B) Bal/K/2.04

(614) TORRES BALBAS : Los zocalos pintados en la arquitectura hispanomuulmana, en Al-Andalus, VII, 1942, pp. 395-417.

(615) Silk Textiles of Spain, figs. 66 y 89 , y otros.

(616) La decoracion mural pintada granadina

(617) Arte toledano : islamico y mudejar, pp. 193-208

(618) Ibidem, pp. 258-266, y Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la alhambra, en Al- Andalus, XXXV, 1970 , pp. 179-197, y El primitivo Palacio de Comares.

(619) La palabra angrelado ha sido utillizada por los grandes especialistas del arte hispanomusulman para designar la decoracion de arquillos u ojivillas que adornan el intrados de los arcos. Viene del termino latino gracilis, delgado. Otros autores prefieren decir festoneado, del italiano festone, fiesta. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Espanola, para designar estos remates de arcos emplea la palabra angrelado (Dicese... y de los adornos de arquitectura que rematan en forma de picos o dientes muy menudos). De acuerdo con nuestra tradicion hemos adoptado el nombre que mas se ajusta a la decoracion que estudimos, angrelado.

(620) Para angrelados, ver mi trabajo Las puertas monumentales de la Alhambra, Anejo I de Cuadernos de la Alhambra (en prensa).

(621) PAVON MALDONADO: El Palacio de los Abencerrajes, Anejo I de Cuadernos de la alhambra, 1975, figura 12a, Ver tambien angrelado de yeserias del siglo XIII, figura 9 del mismo trabajo; ademas, del mismo autor, Los accesos a la Casa Real Vieja, Anejo I de Cuadernos de Alhambra, 1975, dibujos de las figuras 10 y 11; y El Partal, de la misma Coleccion, fig. 15.

(622) Arte toledano : islamico y mudejar, fig. 58

(623) Ars Hispaniae, III, pp. 221-243

(624) INIGUEZ ALMECH, F.; Asi fue la Aljaferia, Zaragoza, 1952; y La Aljaferia de Zaragoza. Presentacion de los nuevos hallazgos, en Primer Congreso de Estudios Arabes e Islamicos, Cordoba, 1962. Madrid, 1964, pp. 357-370 (40 laminas).

(625) islamische Funde in Balaguer...

(626) Arte mudejar aragones

(627) Arte toledano : islamico y mudejar

(628) Ibidem, lam. XXII

(629) GOMEZ-MORRNO: Arte mudejar toledano

(630) Ars Hispaniae, III, fig. 286 b.

(631) Islamische Funde in Balaguer...

(632) Arte mudejar aragones, lam. XCIII

(633) Ibidem, pp. 212-217, lam. XCVIII

(634) Early Muslim Architecture, I.

(635) SUZANNE GERMAIN: Les mosajques de Timgad, Paris, 1973, lams. IX-XLIII.

(636) L'art religieui musulman en Algerie, fig. 40 I

(637) ANTON, FRANCISCO: Castronuno: dos monumentos ineditos, en Archivo Espanol de Arte, 1947, pp. 11-19

(638) La ceramica del Levante espanol

(639) Arte mudejar aragones, p. 40

(640) Arte medieval navarro, t. v, lam. 372 c.

(641) RICE- Studies in Islamic Metal work, II, en Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XV, part. I, 1953, figs. 3 y 4

(642) La Aljaferia de Zaragoza. Presentacion de los nuevos hallazgos, lam. 36

(643) Islamische Funde in Balaguer...

(644) Ibidem.

(645) Ars Hispaniae, III, fig. 298 b.

(646) ALVARO ZAMORA, MARIA ISABEL: La ceramica de Mue. Aportaciones para el estudio de otros alfares aragoneses: fig. XCVI, y otras del t. V (Tesis doctoral leida en la Universidad de Zaragoza en octubre de 1975 : Sobreasliente cum Laude).

(647) Ibidem

(648) Ibidem

(649) Ibidem

(650) Ibidem

(651) Ibidem

(652) La Kalaa des Beni-Hammad, fig. 71; y GOLVIN: Recherches archeologiques a la Qal'a... figura 91

(653) PAVON MALDONADO: Las almenas decorativas hispanomusulmanas, Madrid, 1967, fig. 6,

(654) Arte toledamo : islamico y mudejar

(655) Recherches arrcheologiques a la Qal'a.., fig. 33

(656) Para modillones, mensulas y quicialeras del arte califaly y mudejar, ver TORRES BALBAS : Los modillones de lobulos, en Archivo Espanol de Arte y Arqueologia, 1936, nums. 34 y 35 ; y PAVON MALDONADO: Memoria.

(657) ORTEGO, TEOGINES: Por tierras de Uiana. Hallazgos recientes de epoca romana, en Archivo Espanol de Arqueologia, 1949, pp. 143-418: fragmento de lapida sepulcral de las Paradejas (Valdeluviel, Soria).

(658) La Aljaferia de Zaragoza. Presentacion de ios nuevos hallazgos, lam. 28

(659) La Kalaa des Beni-Hammad, fig. 70

(660) Arte del Islam. Historia del Arte, Labor, lam. 226

(661) Ver la nota (619)

(662) GOMEZ-MORENO: Arte mudejar toledano, Madrid, 1916, p. 12, y Ornamentaction mudejar toledana, en Arquitectura Espanola, I-IV, 1923-1924-1926, pp. 13-15; y PAVON MALDONADO: Arte taledano islamico y mudejan, pp. 80, 136.

(663) Arte toledano: islamico y mudejar

(664) Ibidem, lam. XXII.

(665) Memoria, lam. LXVIII

(666) Ibidem, lams. LXXIII y LXXIV ; y Ars Hispaniae III, fig. 119

(667) Ars Hispaniae III, fig. 275

(668) Arte toledano: islamico y mudejar, figs. 84, 92 y 93, para la sinagoga de El Transitio: y lam. CX, para el Alcazar de Sevilla.

(669) Ibidem, lam. CXLII

(670) The Architecture of Islamic Iran. The il Khanid Period, fig. 179.

(671) Les echanges artistiques, y The Muslim Architecture of Egypt, II, lams. 100, c-d, 22, 23 y 24 .

(672) Arte toledano: islamico y mudejar.

(673) Ibidem , figs. 84, 92 y 93

(674) SIMON y NIETO: El convento de Santa Clara de Astudillo, en Boletin de la Real Academia de la Historia, XXIX, 1896, pp. 118-178; y TORRES BALBAS : Por tierras castellanas. El palacio mudejar en Castilla la Vieja y Leon.

(675) TORRES BALBAS : Sillerias de coros mudejares, en Al-Andalus, XIX, 1954, pp. 203-218

(676) Ibidem; y Arte mudejar en Castilla la Vieja y Leon

(677) Ars. Hispaniae IV, p. 302

(678) Ibidem

(679) Ibidem

(680) PAVON MAKDONADO: Arqueologia musulmana en Caceres, en Al-Andalus, XXXII, 1967.

(681) Arte toledano: islamico y mudejar

(682) Arte mudejar aragones, lams. XLVII y XLIX.

(683) Arte toledano: islamico y mudejar, lams. CXIII y CXLIV

(684) CATALIA CARCFA, JUAN: Pinturas murales recientemente descubiertas, en El Arte en Espana, t. VIII, Madrid, 1968, pp. 48-49; TORRES BALBAS: La capilla de castillo de Brihuega y las edtficaciones de Don Rodrigo Jimenez de Rada, en Archivo Espanol de Arte, 1941, pp. 285-286, y Los zocalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana, pp. 411-412

(685) Arte toledano: islamico y mudejar, figs. 66 y 67

(686) La techumbre de la Gran Mezquita de Cordoba.

(687) Coupole et plafons...

(688) Restos de una techumbre de carpinteria musulmana en la iglesia de San Millan de Segovia.

(689) Para las analogias entre las cubiertas planas califales de Cordoba y de la Mezquita Mayor de Qayrawan del siglo XI, ver mi articulo: Las analogias entre el arte califal de Cordoba y la Mezquita Mayor de Kairuan en el siglo XI.

(690) Ibidem.

(691) TORRES BALBAS: El mas antiguo alfarje conservado en Espana, en Al- Andalus, IX, 1944 paginas 442-448.

(692) Palais et demeures..., lam. XLV

فهرس المحتويات

الموضـــوع	الصفحة

الموضــوع	الصفحة

الموضــوع | الصفحة

الصفحة	الموضـــوع

الموضـــوع	الصفحة

الموضــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية:

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية.

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية.

٣- الانحياز إلي كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب.

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبدا ع والفكر العالميين.

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة.

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة.

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت: بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : على عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت: إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت: حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت: زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت: نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت: سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت: محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت: شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت: شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت: شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت: بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت: هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت: محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت: أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت: وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت: جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت: حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت: محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت: إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت: سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت: محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت: ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت: فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت: دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزُرْج علوى	ت:محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	الفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	پول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- رحلة إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت:محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت: جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	ت:إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت: فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت: جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت: أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علمًا جديداً	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت: محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت: يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	ت: سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت: محمد محمود محى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت: أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	ت: نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	ت: على إبراهيم على منوفى
٢١٩- بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت: طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت: على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت: رفعت سلام

٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	ت: نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت: السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت: منى عبدالظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥- حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت: السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت: طاهر محمد على البربرى
٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت: السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت:مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	ت: أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت: جمال أحمد عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستينر	ت: مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال	أرثر هومان	ت: طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت: فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين مولوى رومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل تود	ت: أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيرين	ت: عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	الانكتاد	ت: ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت: نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت: صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١- فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ت: ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت: صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت: على عبدالرؤوف البمبى
٢٤٤- الغليان	لاورا إسكيبيل	ت: نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس	ت: توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	ت: على إبراهيم على منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	ت: محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت: عبداللطيف عبدالحليم عبدالله
٢٤٩- لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت: رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينيك	ت: ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردن مارشال	ت: بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت: على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	ت: حسن بيومى
٢٥٤- الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- ديكارت	ديف روبنسون ، كريس جرات	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت: محمود سيد أحمد
٢٥٨- الفجر	سير أنجوس فريزر	ت: عُباده كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	ت: فاروجان كازانجيان

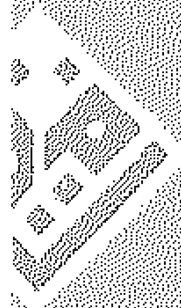
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردن مارشال	ت: باشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	ت: على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس/ شلى	ت: لويس عوض
٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت: لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت: عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧- فن الرواية	ميلان كونديرا	ت: بدر الدين عرودكى
٢٦٨- ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت: إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت: صبرى محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت: صبرى محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	ت: شوقى جلال
٢٧٢- الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	ت: إبراهيم سلامة
٢٧٣- الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	ت: عنان الشهاوى
٢٧٤- السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	ت: محمود مكى
٢٧٥- ت. س إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا	أقلام مختلفة	ت: ماهر شفيق فريد
٢٧٦- فنون السينما	فرانك جوتيران	ت: عبد القادر التلمسانى
٢٧٧- الچينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت: أحمد فوزى
٢٧٨- البدايات	إسحق عظيموف	ت: ظريف عبدالله
٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	ت: طلعت الشايب
٢٨٠- من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت: سمير عبدالحميد
٢٨١- الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت: جلال الحفناوى
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت: سمير حنا صادق
٢٨٣- السهل يحترق	خوان رولفو	ت: على البمبى
٢٨٤- هرقل مجنونا	يوريبيدس	ت: أحمد عتمان
٢٨٥- رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت: سمير عبد الحميد
٢٨٦- رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت: محمود سلامة علاوى
٢٨٧- الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	ت: محمد يحيى وآخرون
٢٨٨- الفن الروائى	ديفيد لودج	ت: ماهر البطوطى
٢٨٩- ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت: محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠- علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت: أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١- المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٢- المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت: السيد عبد الظاهر
٢٩٣- مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت: نخبة من المترجمين
٢٩٤- فن الشعر	بوالو	ت: رجاء ياقوت صالح
٢٩٥- سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت: بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦- مكبث	وليم شكسبير	ت: محمد مصطفى بدوى
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت: ماجدة محمد أنور

٢٩٨- مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت: مصطفى حجازى السيد
٢٩٩- ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت: هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠- أسطورة برومثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج١	لويس عوض	ت: جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١- أسطورة برومثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج٢	لويس عوض	ت: جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢- فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣- بوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- ماركس	ريوس	ت: إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد	كروزيو مالابارته	ت: صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت: نبيل سعد
٣٠٧- الشعور	ديفيد بابينو	ت: محمود محمد أحمد
٣٠٨- علم الوراثة	ستيف جونز	ت: ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩- الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	ت: جمال الجزيرى
٣١٠- يونج	ناجى هيد	ت: محيى الدين محمد حسن
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت: فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت:أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت: عبدالله الجعيدى
٣١٤- الفن كعدم	جينس مينيك	ت: هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت: كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	ت: نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	ت: أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت: أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت: حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت: نخبة من المترجمين
٣٢٢- وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كلينباور	ت: خالد مفلح حمزه
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت: هانم سليمان
٣٢٤- اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت: محمود سلامة علاوى
٣٢٥- عالم الآثار	فيليب بوسان	ت: كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت: حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت: توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت: محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت: سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت: سامية دياب
٣٣٢- القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	ت: على إبراهيم على منوفي
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت: بكر عباس

٣٣٤- لقطات من المستقبل	أرثر.س كلارك	ت: مصطفى فهمى
٣٣٥- عصر الشك	ناتالى ساروت	ت: فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص قديمة	ت: حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت: أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	ت: جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران جـ٣	على أصغر حكمت	ت: محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت: فخرى لبيب
٣٤١- قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت: حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	ت: عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت: سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت: سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت: يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	ت: جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت: بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت: عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرون	ت: أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت: عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت: أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت: نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	ت: على إبراهيم على منوفى

رقم الإيداع : 13017 / 2002
الترقيم الدولى : .I.S.B.N
977-305-283-4

مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر
٦٨ شارع العباسية - القاهرة. ت: ٤٨٢٧٨٥١



EL ARTE HISPANO-MUSULMAN

EN SU

DECORACION GEOMETRICA

تحتل الفنون الإسلامية مكانة مرموقة بين الطرز الفنية التى عرفتها الحضارة الإنسانية عامة، وقد استطاعت تلك الفنون أن تحقق لنفسها طرازا فريداً بين بعضها البعض فى إطار الوحدة والتنوع الذى يتصف به الفن الإسلامى فى المشرق والمغرب.

لقد نشأ الطراز الأندلسى على اراضى شبه جزيرة أيبيريا، وتطوّر بها. وتميز بمساحات خاصة وشخصية مستقلة، مرتبطا - فى ذلك - بعوامل البيئة المحلية من جهة، وبتاريخ الدول الإسلامية المتعاقبة من جهة ثانية، وعلى الرغم من ذلك لم يفقد صلته بالطراز الإسلامى العام ، الذى هو فرع منه ، أو بغيره من الطُرز التى أثرت فيه أو أثر هو فيها.

ما نريد أن نؤكده هو أن الفن الإسلامى فى الأندلس له صلة بالفن القديم (...) وإذا ما نظرنا إلى الأمر على هذا النحو فإن الإسهام الفنى للمسلمين سيتجاوز الدائرة التى يُنظر إليه فيها من منظور " الأرابيسك" و " المجرّد" ليكون مرحلة من المراحل الطويلة للرسم التى بدأت فى فجر الثقافتين اليونانية والرومانية

